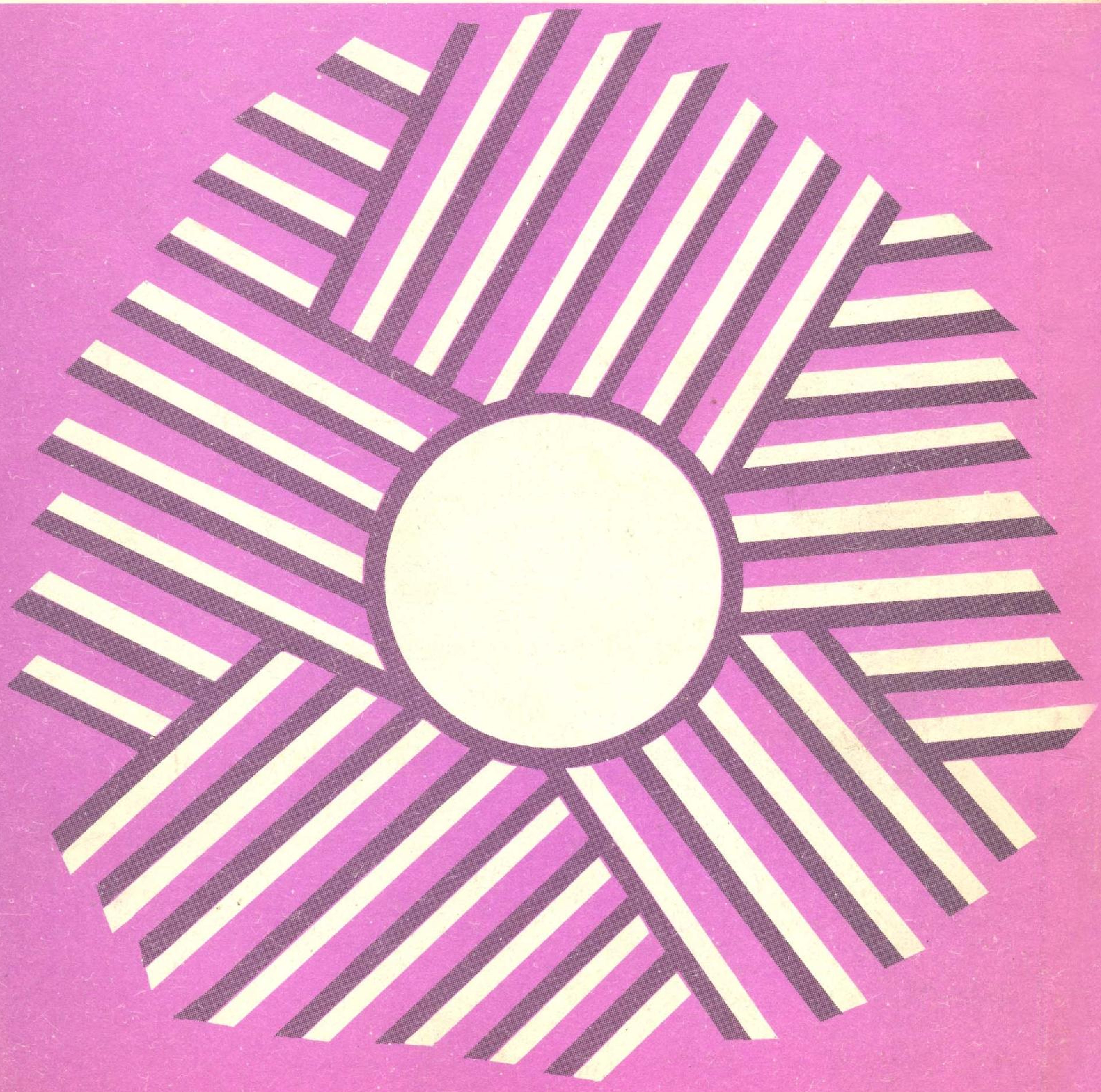
الآداب الأجنبية

العددان ٣٠ - ٣١

السنة الثامنة - نيسان ١٩٨٤

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتّاب العرب بدمشق



الآداب الأجنبية

مجـلة فصليـة يصدرها اتحـاد الكتاب العـرب

العددان ٣٠ - ٣١ - السنة الثامنة - نيسان ١٩٨٢

الادارة : اتحاد الكتّاب العرب - دمشق - أوتوستراد المزة -
مقابل بستان الطلائع - هاتف ٨١٦٢٣٣ - ٨١٦٣٢٩ ص.ب ٣٢٣٠

تصميم الغلاف : نذير نبعه

* جميع المراسلات تكون باسم رئيس التحرير .

* تتوجه رئاسة التحرير الى الادباء والمترجمين في الوطن العربي لتزويدهـا بمواد مترجمة من الادب العالمي في مجـالات القصة والشعر والمسرحية والنقد والبحث الادبي ، وتقديم او تلخيص الكتب ذات الشهرة والفائـدة الفنيـة والفكريـة . ويرجى من الاساتذة الذين يرسلون المواد المترجمـة أن يرفقوهـا بالاصل ، من اية لغة كانت ، او الاشارة الى مرجعها اذا كان مشهورا . وتعتذر الادارة عن اعادة هذه المواد سواء نشرت أو لم تنشر .

كلمة لابدّ منها

بقلم: رئيس التحرير

في العادة ، كل من يستلم عملاً جديدا يكون منتشياً بالخطط والتطلمات ، ويعتقد أن القفزة المنشودة ستتم على يديه ، ويغرس في الآخرين آمالاعراضاً ، يتحقق جانب منهـا في بعض الحـالات ولا تتحقق معظم جوانبها في اكثر الحالات .

وفي مجال العمل الكتابي والتحريري تتفاقم هذه الظاهرة ، ظاهرة العجز عن تحقيق الطموح المنشود ، بسبب صعوبة التحكم في عمليـة التغيير وتعدد أدواتها وارتباطها عادة بمجموعة عقول ووجدانات بشرية مكونة سلفاً بفعل عوامل تربوية وثقافية وبيئية وغير ذلك.

ولكن الاعتراف بوجود هذه الظاهرة لا يعني أبداً الاستسلام للواقع والخلود الى السكينة وطي الكشح عن درب التغيير ، وانما يعني الاعتدال في تزيين فراش الآمال ، سواء لمن سينام فيه فعلاً من أهل البيت أو لمن ستتاح له القاء نظرة الإعجاب عليه من المؤيدين والصحب والمسهمين في الركب ، وما ذاك فقط لأن الاعتدال يردم الهوة بين الواقع والطموح وبالتالي يخفف من وقع ما قد يكون من خيبات ، ولكن كذلك لأنه يساعد على استمرار (المدخرة) قوية والاندفاع مستمراً ما دام حجم ما يتحقق غير بعيد عن حجم ما يتوقع .

وفيما يتعلق بمجلة (الآداب الأجنبية) بالذات فإنها لم تكن كسيحاً ولا جرباء . وكانت هيئة التحرير السابقة ، وعلى راسها استاذ الكل الدكتور ابراهيم الكيلاني ، تبذل وسعها ، وتدفع العربة على قدر الوقود المتوفر ، ولا تقصر . واذا كان هناك من يجرؤ على اتهامها بالتقصير فلبس العبد الفقير ، لأنه كان واحداً من أعضائها وحاملاً من حملة وزرها ... والآن فلنقدم شكرنا للجنة السابقة ورئيسها ، ولنتوقع بعد سنة أو سنتين أو ثلاث ربما ، أن يقدم لنا آخرون الشكر ، وهذه سنة الحياة التي ليس لهـا تبديل .

ماذا سنفعل بالمجلة ؟

اجتمعت هيئة التحرير الجديدة واستعرضت ودرست وتداولت وتعاهدت على البذل والعطاء وقد ابتدات من نقاط لا خلاف عليها وان كان هناك خلاف كبير على تبعات الايمان بها ، وهي أن المجلة وجدت لتبقى ، وانها تسد فراغاً وتلبي حاجة وانها لا تعطى من الامكانات ما يلبي طموحها وتطلع قرائها ، ولكنها في الوقت نفسه تستطيع أن تجمل نفسها بنفسها ، وأن تبتسم قليلاً ، وأن تسمح لخصلة من شعرها ، شقراء أوربية أو سوداء افريقية أو صفراء من يأجوج ومأجوج ، ان تتدلى على جبينها الصبوح أو أن تعقص في جديلة تنسحب على جيدها الاتلع .

وقد تصورت هيئة التحرير انه سيأتي يوم يكون للمجلة فيه رسامها وخطاطها ومخرجها ، ويكون لها محرروها المتفرغون ، ويكون لهامراسلوها الضاربون في أصقاع الأرض ، وغير ذلك وغير ذلك ، ولكنها من خلال الإمكانات المتاحة رأت أن المجلة يمكن أن تقسم الى أبواب منها الدراسة الأدبية والنقدية ومنها الشعر ومنها القصة ، ومنها أيضاً شيء جديد هو باب أخبار الأدب العالمي الذي يؤمل منه ان يكسب المجلة بعض حيوية وأن يستطيع في المستقبل تغطية أخبار التطورات الأدبية في العالم ، والجوائز التي تمنح للمبدعين ، والترجمات من اللغات الأجنبية الى العالم ، وأن تقدم نتفاً من ذلك السيل العارم من الكتب الذي تخرجه المطابع الأدبية والفنيةفي العالم.

كما وضعت الهيئة مخططاً لتركيز اهتمامات المجلة ولم شعثها ، بحيث يظهر في مطلع كل عام عدد خاص متكامل عن أدب منطقة من العالم أو جنس أدبي أو تيار أو مذهب كما سيكون في كل عدد ملف خاص عن واحد من الآداب الأجنبية أو عن ظاهرة مميّزة من ظواهر الادب ، مما سيعلن على القراء في حينه وبعد استكمال عُدّته . على أنه من الممكن الإشارة الى أن منظور العدد الحالي يضم ملفاً عن الأدب الياباني وآخر عن الأدب الالماني . ومن المأمول أن يجري استهلال العام القادم ١٩٨٣ بعدد خاص عن الشعر في افريقية .

وتستطيع هيئة التحرير أن تعد بالعمل على الإكثار من المقابلات الأدبية مع الأدباء الاجانب ، وأن تعمل على عقدندواتلصالح المجلة من خلال برامج الزيارات التي يتبادلها اتحاد الكتاب العرب مع الاتحادات الصديقة ومن خلال أية نوافذ أخرى مفتوحة .

وغني عن القول أن المجلة لا تحيا الا بتفاعل قرائها معها ، ونحن نرجو من الإخوة القراء ان يعملوا معاً للنهوض بهذا المشروع الذي هو في الأصل من ابتكار اتحاد الكتاب العرب في القطر العربي السوري ، والذي لقي من القراء العرب في كل مكان ما يسمح لنا بالتاكيد على أنه أصبح

امانة في عنقنا يجب أن نصئونها ونحافظ عليها ، ولن يكون ذلك الا ببذل الجهد دون توقع المثوبة على قدر العطاء ، والا بالنظر الى هـذه المجلة على انها وجـه من الوجوه الأدبية لسـورية و (صندوق عجب) يطل القاعدون في الداخل من كواه على الوان التجارب الأدبية في العالم .

والمرجو من الاخوة الراغبين في الإسهام بالمجلة أن يراعوا تعليمات قديمة جديدة اهمها أرسال صورة عن الأصل المترجم عنه وذكر المرجع بدقة واللغة التي استعملت في الكتابة وجنسية الكاتب الاصلي وغير ذلك من المعلومات التي قد تساعدنا في عملية الانتقـاء .

كما يرجى من المترجمين والمهتمين موافاة المجلة باية اخبار عن المترجمات الأدبية والثقافية وعن خطط الترجمة وعن أخبار الاحتفال أو الاحتفاء بشخصيات الأدب العالمي أو ذكراها .

وترحب المجلة بعد ذلك بملاحظات القراء وتعليقاتهم ، ولن يسر لجنتها ــ على الأقل ما دامت جديدة ــ شيء في الدنيا مثل ان يردها تعليق من قارىء على نص متـرجم ، أو تصحيـح لواقعة او تاريخ ، أو كشف عن عمل سبق نشره ولم تعلم هيئة التحرير به ، أو تنويه بالإجادة أو تقريظ لحسن الاختيار .

واذا كان لدى اخوتنا القراء اقتراحات ما بشان تطوير (الآداب الأجنبية) والمضي برسالتها الى ذرى التحقق فآذاننا كلها اصغاء لهم . أما قلوبنا فهي أصلاً منهم ولهم ، ولايمكن أن تكون غير ذلك، ولكن التجاوب من قبلهم لابد سيعطيها دفقاً ودفئاً لا تحسد أية هيئة تحرير اذا حرمتمنه.

الشعر الهنغاري
من أصوله الأولى حتى الآن

للكاتب الهنغاري لاديسلاس غارا — ترجمة: عبد المعين الملوحي

فكرت ذات يوم ، وأنا في (لوفان) أن أبحث عن مخطوطة أصيلة لإحدى قصائدنا القديمة ، هي قصيدة ــ شكوى مريم ــ ومخطوطتها محفوظة في هذه المدينة . أكببت على الدراسة وقضيت زمناً غير يسير في اكتشاف هذه الأشعار الهنغارية الضائعة بين النصوص اللاتينية في كتاب من كتب الدين والأدعية . إن هذه القصيدة تتوارى حسب تقدير راهبة مبتدئة وتصلح للغناء الجماعي في دير من أديرة القرون الوسطى . لقد امتزجت شكوى مريم بإيقاعاتها «البربرية» ودون أن يلاحظ ذلك أحد بالأدب الكاثوليكي الذي كان سائداً في أوروبا .

النموذج الذي لم تتبعه القصيدة دائماً كان من وضع راهب في باريس ولكن نغمتها خرجت عن النص الديني التقي ووجدت بعد ذلك في أغنية من أغاني (التروبادور) ، وهكذا فإن لقصيدة « شكوى » أسلافاً فرنسيين ذات اليمين وذات الشمال ، وليس في ذلك ما يدهش لأن بذرة المسيحية في هنغاريا نضجت في شمس (كلوني) .وعندما كان ملك من ملوك هنغاريا يتزوج أميرة فرنسية كانت هذه الأميرة تصحب في حاشيتها عدداً من الشعراء الموسيقيين ، وعندما كان طالب من طلاب المعاهد الدينية يتميز في هنغاريا على أقرانه كان رئيس الدير أو المطران يرسله لمتابعة دراسته على ضفاف نهر (السين) حيث تقوم

الآن في أيام (سوق الخمور) . وهناك كان حملة الدكتوراة وشعراء الكنيسة يضعون في الكهوف عصير العنب الذي لا مثيل له في دير (القديس فيكتور) بينما كان رهبان (سيستر) يجعلون التراتيل الكنسية للقديس (أمبرواز) و (جان فينون) ترفرف كأنها رايات لمصلحة الأديرة في منطقة الدانوب ، وكانت القرى الهنغارية الجاثمة على اقدامها في الطين ترى من حين الى آخر أغاني لاتينية ينقلها كهنة متشردون من (غولبار) وتصبح هذه الأغـــاني بعد اضفاء الطابع الهنغاري عليها أغنيات تتردد في المحافل والمقاهي والفنادق ، بينما كانت الكنائس تتردد نغماتها في خشوع ، وتشق هذه الألحان وتلك الأغاني طريقها الى الخلود دون نزاع ، والشاعر الهنغاري عندما يسمع فرنسياً يثير ذكرى «القرن العظيم» لا يفكر عفوياً في (الملك الشمس) بل يفكر بالأحرى في ذكرى الهبات العجيبة التي كان يتلقاها سابقاً في شمس عصر (القديس لويس) وهو عصر ذهبي في نظره .

عندما أقام الهنغاريون في تلك البقعة من الأرض التي اصبحت وطناً لهم لم يأتوا معهم فقط بالخيول والعجلات وقطعان الماشية والنساء ، هذا الشعر البدوي المتنقل كان له ايضاً شعراؤه المبدعون ، في كل زمان وفي كل مكان في عهد يفاعة الشعوب من خط الاستـــواء الى ايسلنده ومن الفولغـــا الى ايرلنده كان الملوك ، وهم رؤساء القبائل أو العشائر يطلبون في أوقات راحتهم شاعراً يدغدغ أوتار قيثارته ويمدحهم ويمدح سلالتهم حتى يبلغ مؤسس الأسرة المالكة وهو في اغلب الأحيان من أبناء الرب غير الشرعيين ، وهم لا يرون في كل ثناء عليهم مبالغة ولا إفراطـــــاً .

هذه الأغاني المصحوبة بالحركات ضاعت . في هنغـــاريا تأخرت الثقافة الدينية التي تستدعي قيام رجال كهنوت ونساخ قادرين على نقل الأغاني القديمة التي انتقلت شفوياً من جيل الى جيل ، ثم تكونت هذه المؤسسات متأخرة نسبياً وفي البدء كان أولئك الذين يحتكرون الكتابة ، وهم الكهـــان ، يتركون للضياع

عامدين ثمرات ذلك التراث الشفوي المعتمد على السماع . اليسوا حين يسجلون هذا التراث من أنصار الشيطان ؟ ومع ذلك فلم يضع كل شيء . إن الأذن المرهفة يمكن أن تمسك بالنبرات الصماء التي تكاد تكون من عالم ما تحت الأرض ، ببعض الأغنيات المصحوبة بالحركات في حوادث ذلك العصر اللاتيني . إن ملوك الهنغار الذين يحكمون بلاداً تمتد بين حدود (بيزنطه) والامبراطورية الرومانية الألمانية المقدسة ــ وهي بلاد كانت إحدى الطرقات الاستراتيجية الكبيرة في أوروبا ــ هؤلاء الملوك طالما استعانوا بأقلام المعلمين الكهان في (باريس) و (بولونيا) و (بادو) . كانوا يطلبون منهم نصوصاً تقرر حقوقهم الملكية وكتابات ذات طابع جدلي وسياسي أغلب الأحيان . وكان ذلك الى حد ما كما لو ان الأدب الفرنسي في القرون الوسطى عوضاً عن أن يزدهر في (تروا) و (تولوز) و (آراس) و (باريس) أصبح كله في خدمة (فيليب الجميل) ورجالاته . ولكن السجلات الهنغارية كانت تدب فيها الروح في بعض الأحيان عندما تعالج مثلا الوقائع العظيمة التي قام بها بعض الأبطال الأعزاء في المخيلة الشعبية ، مثل القديس (لاديسلاس) ملك هنغاريا . إن حرارة النغمة والتبديل أحيانا في نظام الجملة اللاتينية تجعلنا نفترض أن الكاهن الكئيب والمخلص تماماً لسيده الملكي يستلهم عندئذ رغم جحوده المستنكر بعض الأساطير الشعبية العتيقة . وعرفت أغاني الحب « التي يسمونها في لطف كثير » أغاني الأزهار مصيراً اكثر أسى . خلال محاكمة (جان دارك) سأل القضاة العذراء أنى لها أصواتها . فلو أن هذه الأصوات تأتي من أشجار الزان قرب النبع ، حيث رقصت ، وهي طفلة مع رفيقاتها ، فما من شك في ان هذا الإلهام شيطاني ، وتحت مظهر السؤال الرحيم أصدر القضاة حكمهم المشؤوم . وهذا ما حدث لأغانينا الفلكلورية ، فقد حكم عليها بطبيعتها نفسها أن لا تكتب ولا تسجل .

إن قانون الضيافة احد دعائم حياة الفلاحين الثابتة . من ليس له سقف يأوي اليه يمكن أن يحتمي بسقف جاره . وفي عديد من المزارات الهنغارية يدعو

النساء بعضهن بعضاً الى ضيافة العائلة المقدسة . والفلاح يستقبل الملك الذي لا ارض له ، والأسير الهارب ، والشقي الشريف الذي تبحث عنه السلطات المسلحة ، والكاهن والنبيل المضطهدين . إن الشعب يقف دائماً في صف اكثر الفرقاء ضعفاً . وهذا الشعب نفسه هو الذي التقط الأسمال المبعثرة من الشعر الهنغاري في القرون الوسطى . الشعب أو على الأصح الأغنية الشعبية . بل إنه لم يلتقط الأغنية الشعبية الهنغارية فحسب ، بل التقط الأغاني الشعبية عند الشعوب المجاورة . فقداكتشف العلماء مثلاً أن هناك رواية قديمة حول حرب (ترزادة) قد كتبت باللغة الهنغارية وذات إلهام غربي وتم الاحتفاظ بها خلال قرون عن طريق سكان الجبل اليوغسلاف الذين وهبوا لها في لغتهم ملجأً أميناً نهائياً .

لم نستطع إلا في خلال العقود الأخيرة الحصول على أنوار تضيء الحياة القائمة تحت الأرض للشعر الهنغاري في القرون الوسطى التي اضطرت الى الهجرة الداخلية في الأغنية الفلكلورية . إن معطيات علوم العروق الإنسانية والجغرافية والحفريات ، وخاصة داب الشعراء المحدثين ومثابرتهم ، كل ذلك قد أعطى الشعر الشفوي المسموع مرتبة الشعر المكتوب . وليس هنا مجال لثناء جاء متأخراً ولكنه اعتراف بحق طالما انتهكت حقوقه انتهاكاً تعسفياً .

هناك شيء مأساوي في ان اهم قصيدة هنغارية في القرون الوسطى وهي «شكوى لاتينية» تم تأليفها خارج حدود هنغاريا، في مكان ما من شواطىء دالماسيا وكان ذلك في عام ١٢٤٢ م عندما كانت جيوش التاتار يكتسحون الوطن الهنغاري ويقضمون مثل الحموض المؤلفات الحية . هذه الشكوى التي نجد مقطعاً منها في هذا التاريخ رأت النور في البلاد الأجنبية خلال نفي صاحبها الموقت ولجوئه ،وكذلك توارت قروناً في البلاد الأجنبية عندما كانت هنغاريا تعاني

الغزوات التي كانت مخيفة مثل غزوات التاتار وأخيراً تم اكتشافها في رق في مدينة (ورد كلان) .

وهناك مهزلة أقسى حظاً . أول شاعر كبير هنغاري (جان بانوتيوس) الذي تعكس آثاره البدايات اللامعة والنهاية القاتمة لمحنته، في نوعين من النفي كان فتى طالباً في (ايطــاليا) يعني أنه كان منقطعاً عن وطنه ، وكان عليه أن يناضل ليثبت لأولئك اللاتين انه ليس دُباً يعلمونه كيف يرقص . وعنــدما عاد الى هنغاريا ورغم أنه كان يقطن مطرانية (بيكس) . وحتى عندما كان يرافق الملك في معاركه لم يكف عن الشعور بأنه منفي في بلده نفسه ومن معاناة حنين قاس الى ايطاليــا .

كان الملك في ذلك العهد (ماتياس كورفان) وهو نموذج للإنسان الجديد في عهد النهضة وكان يتمتع في أوروبا بحظوة (شارل الخجول) و (فرانسوا الأول) و (هنري الثامن) أو (سليمان) الفخـم . وكان سيد (فلورنسا) لورنزودوميدتشي) وطاغية (أوريان) (فريدريكو مونتفيلتر) يعتبر أنه أخطر منافس لهما في موضوع هواية جمع الكتب . لقد كان في الظاهر الباني العنيد لمملكة وطنية حديثة في وادي الدانــوب . والمؤامرات التي قضي عليها في غير رحمة والتي تتابعت خلال حكمه كانت تدعم هــذا الظــاهر ، وفي إحدى هذه المؤامرات وجد (جانوس بانوتيوس) نفسه محشوراً . وكان عليه أن يفر مــن بلده لكي لايستخدم دمه ـــ كما تقول الأغنية الشعبية (إسمنتا) في ذلك البناء الشامخ لمملكة (ماتياس) ولكنه مات قبل أن يبلغ حدود (ايطاليا) .

أما (ماتياس كورفــان) وزوجته الايطــالية (بياتريس) فكانا حديثين متفردين في تاريخ هنغاريا ، كما كان الملك سليمان وزوجته المصرية في تاريــخ مملكة يهودا لقد ظلت هنغاريا في أيدي الاقطاعيين . والسادة المجريون الكبار كانوا يخافون عبيدهم وأقنانهم أكثر من خوفهم للاتراك الذين كانوا يعدون عدتهم

لغزوهم في المستقبل . وكيف لانعجب : لقدعرفوا تماما مناجل الفلاحين ولكنهم لم يعرفوا قط قوة المدفعية العثمانية ، وبعد ثلاثين سنة من موت (ماتياس) واثنتي عشرة سنة من ثورة الفلاحين الكبرى التي قادها (دوزا) اختفت مملكة هنغاريا من الوجود في عام ١٥٢٦ في سهل (موهاكس) ولم يفق الشعب المجري من هذه الكارثة .

ان العقاب يلحقوا لجرائم من قريب . لقي الملك مصرعه في ساحة المعركة مع زهرة نبلائه وأكابر كهنته . وقبل قرنين تقريبا سجل التـاريخ مثل هـذه المأساة وكان (كريسي هنغاريا) هو انتصار (آ سياتس) الذين تمتعوا خـلال اكثر من مائة وخمسين سنة بمكاسب نصرهم وفتحهم ، والذين لايشبهون في شيء أولئك الانكليز المولعين بقراءة الروايات الادبية اللطيفة التي من أجلها يتحدث القديسون المنحوتون في الحجر على أبواب الكنائس والوجوه المرسومة في زجاج النوافذ الملون بنفس اللغة الانجيلية التي يتحدث بهاالفرنسيون المغلوبون

فيذلك العهد كانت البروتستانتية قد تغلغلت في هنغاريا ، وهذه الارض التي بقيت دون ربان في المجالين المادي والروحي على السواء وقعت خـلال عهد قصير تحت الوصاية الفكرية للمعلمين المتقعرين وأصحاب المطامع .

وخلال حكم خلفاء (ماتياس) جرى تبادل الرسائل بين البلاط والعالم (ايراسم) وعندما احتلت الملكة — وهي من هابسبورغ — البلاد المنخفضة بعد معركة (موهاس) وموت الملك تبعها اكثر تلامذة (ايراسم) من الهنغاريين ولهذا نجد الى حد ما — أن النزعةالانسانية الهنغارية لم يبدأ ازدهارها في بـلاط ملوك هنغاريا بل في ظل غصن الكتاب المقدس في أوروبا وفي الشمال الغربي منهـــا .

وكذلك فان أصحاب الجدل في الدين من البروتستانت هم الذين اكتشفوا اللغة الهنغارية عفواً عندما كانوا طلابا في الجامعات الاجنبية وأعدوا السلاح

لخوض المعركة على الأرض الهنغارية ، وتعلموا الطباعة ، ولكي يكفروا عن الأخطاء المجرية ولكي يستأصلوا الآثام الماضية مثل العهد القديم جندوالشباب ، والانجيل في أيديهم في جيش (كالفن) . لقد كانت المطبعة في الغرب منذ بدايتها مشروعا راسماليا . اما في هنغاريا فقد كانت المطابع هي قلاع الحرب الدينية التي يقوم بها الأنصار ولنتصور الحياة الفكرية الفرنسية التي يسودها لا (رونسار) ولا (بلياد) ولكن يسودها (تيودور دوبيز) الكهنوتي الذي لايرهم وانصاره المخلصون .

هذا الذي حدث في خطوطه الكبرى في هنغاريا في القرن السادس عشر . ظل الشعر (الدنيوي) ينمو ويترعرع تحت أمواج أدب ديني ذي طابع جدلي يربي ويهدد ، لان الكاهن البروتستانت يعاني من « أغاني الازهار » الرعب المقدس الذي يعانيه الكاهن الكاثوليكي . ان أكبر ساحر للكلمة عرفه النثر الهنغاري طوال عصوره ، الا وهو المطران الكاثوليكي (بطرس بازماني) مترجم توماس حتى قمبيز يحمل على (الثرثرة الفارغة) في الاغاني وعلى تلميحاتها (الماجنة الفاسقة) مثل المبشر البروتستانتي (بطرس بورنو ميزا) مترجم صفوقلس الذي عذته الثقافة القديمة .

ومع ذلك فان (بالانت بالاسي) أول شاعر مجري باللغة الهنغارية والذي يستحق مرتبة الشرف في قائمة الشعر العالمي ، كان تلميذ (بورنيميزا) ونحن نصر على القول بأنه أول شاعر كبير باللغة الهنغارية ، لان (جانوس بانوتيوس) كان يكتب باللاتينية ، وحياة (بالاسي) وهو حياة جندي ، كانت حياة مضطربة مستهترة بطولية تتجاوز قدر انسان لتصبح رمز عصر ووطن . كان — كما يقال — شاعر عقيدة ، ولكن في ساحة معركة دائمة وفي أدغال يمارس فيها الانسان ضد الانسان .

وكما كان الصليبيون بجوسون خلال الارض المقدسة في الماضي كان المبشرون

في شكل آخر يمارسون في ذلك العصر التجوال في هنغاريا . وكان من بينهم (فيليب سيدني) الشاعر الحلو الفارس في عهد اليزابيت ومنتفير دي الكبير . المصادفة وحدها هي التي جالت بينهما وبين لقاء هؤلاء المبشرين . وبعدمغامرتهما في الرحلة في هذا البلدالممزق مضى أحدهما الى (لندن) ومضى الثاني الى (مانتو) وهي العالم اللامع للدسائس الخطرة والمؤسسات الدائمة ولكن ساحة المعركة هذه التي هي هنغاريا مثلت عند بالاسي في آن واحد مدرسة وموقعا طبيعيا خصته به الأقدار . انه وهو يهاجم القلاع التي سجلتها الاعداء كان يناضل ايضا لوضع لغة شعرية جديدة . أن رونسار وحده وقد أحاطت به سحب الحرب الدينية الدامية كان في استطاعته أن يفهم في ذلك العصر مصير (بالاسي) ومطامحه .

كان (بالاسي) مفتاح الشعر الهنغاري في عصر النهضة وهو مثل شاعر من شعراء (التروبادور) مارس على نفسه وعلى السيدات اللواتي كان يلهبهن بشعره البرهان على مدى سيطرة الحب . ان الشكل الشخصي في شعره يكشف في وقت واحد عن ثقافته الكلاسيكية وعن معرفته للثقافة الايطالية ، كان يعرف كيف يطوع أنغام قصائده الى الاغاني الفولكلورية الهنغارية والصربية والكرواتية والرومانية والبولونية وحتى التركية التي التقطها في المعسكرات ذات الخنادق ، واذا كان ينظم القصائد فذلك لكي يكسب لنفسه قلوب السيدات حينا ومغفرة الله حينا . كان النموذج الكامل للانسان المزدوج خادم أمين لله القوي القادر ملك داود ورب الجيوش . وحدث له أحيانا أن يريد زحزحة هذين النيرين من عنقه ، ولكن ذلك كان محاولات عقيمة ، واذا نحن درسنا من قرب هذه الحياة المتميزة عن حياة العامة خالجنا الشعور بسؤال أنفسنا اما كان هذا الولد المدلل يحاصره موعد مع الموت ، الموت البطولي عندما هبت تحت أسوار (ايزنير غوم) ليندفع الى مهاجمة القلعة .

لقد طبعت اشعـــاره الدينية بعد قليـــل من موته أما شعره الغزلي فلم يكتشف الا بعد ثلاثة قرون تقريبا وكان اكتشافه معجزة في مكتبة خاصة احتفظوا فيها بالمخطوطة الفريدة .

ان المحفوظات الموزونة والمنغمة عرفت ازدهارا حماسيا كردة فعل على الاحتلال التركي ، بدءا من هنغاريا حتى جزيزة (كريت) . في كل مكان كانت تتتابع فيه المقاومة المسلحة ضد العثمانيين . الهنغار وسلاف الجنوب تبادلوا كثيرا أغانيهم البطولية وهذا الشعر لايمدح قط الملوك أو زعماء القبائل ، بـــل يقص أخبار المعارك ووقائع الحرب ويخاطب على الخصوص الجنود والضباط الذين يحكمون القلاع وكان عازفوا القيثارة يحلون محل الكهنة المتشردين في العهد السابق وكانت اشعارهم البطولية مثل الموسيقى التي تصاحبها تمثل في العادة مؤلفات غير مطبوعة ذلك لان اصحاب المطابع الذين يؤمنون انتشار شعر ديني مفعم بالوعيد والتهديد هؤلاء الدعاة الذينيشغلهممنبر المواعظ والمؤلفات الاخلاقية عرفوا في هذه الحماسيات الداعية للشجاعة نوايا ثقافية ذات نبرة قاسية وثملة احيـــانـــا .

ان اكبر مؤلف للاحداث التاريخية البطولية كان (سيباستيان لانتـــوس تينودي) (ويسمى أيضا تينودي الراوية) ولقد بذل ضمن طاقته كنصف خادم جهوده لتحقيق نزعاته الانسانية . كانت الموسيقى تتجـــاوز عشرات الأبيـــات والالحان الاربعة الراتبة في المقطع ، ولكن عندما ينفصل البيت عن الاغنية فان تلك النثرية البدائية وقد أصبحت تقليدية تغدو احدى الجراحات في جسد الشعر الهنغاري . ان فلسفة تاريخ الحوادث الملحمية تمجد تضحية المسيحيين ضمـــن مفرداتها المحدودة في وصف المناوشات والمعارك الفردية ، ثم تسمو فجاة كانها جبل منيف انبثق فجاة وراء الهضاب لتبلغ مستوى الشعر العالمي في آثـــار (زريني) .

لايستطيع انسان أن يعيش دون انقطاع والقيود في يديه . وهكذا عرف ذلك العصر شعر الهرب . أقاصيص (بوكاس) وأساطير الشرق تغلغلت في الشعر الهنغاري وافضل مؤلفات ذلك العصر وأوحدها وهو المؤلف الذي يتغنى بمغامرات أمير متشرد يجوس بلاد الجن ، ولد خلال فترة من الهدوء في الحرب مع الاتراك ، يمكن ان تجد في ذلك حادثة من حوادث المصادفة ، ولكن المصادفات من هذا النوع نادرة .

ان أمارة ترانسلفانيا البروتستانتية ، وهي التي حفظت التوازن بين فيينا والقسطنطينية حفظت وأغنت الذكرى الطيبة لملكة (ماتياس) . اما في الجانب الغربي من هنغاريا الممزقة الذي بقي في ايدي (آل هابسبورغ) فان الحركة المقاومة للاصلاح التي ولدت من قنصلية (ترانت) بدات تتطور . وعلينا أن نذكر التناقض الديني وانه مهما كان نشيطا لم يتحول ابدا الى حرب دينية . فالهنغاريون رغم اختلافهم في العقيدة يشعر بعضهم نحو بعض بنوع من المشاركة. وبفضل هذا التسامح كتب البقاء قليلا او كثيرا لصانع الشعر الهنغاري (البير سانس مولنار) الوجه الرمزي ، لان ازدواج سجيته العقلية نجدها عند عدد كبير من كتاب هنغاريا . اختار النفي والحياة في صورة تكاد تكون دائمة حياة متشردة بائسة ليستطيع نشر مؤلفات باللغة الهنغارية . كان في حاجة الى الجو الثوري في العالم الغربي . يكتب في البلاد الاجنبية وهو يفكر في وطنه ، كانت تلك رياضته اليومية ، وهو في الخفاء كما هي عادته . نال دعم البروتستانت والكاثوليك في آن واحد . ومايزال المؤمنون حتى اليوم يغنون مزاميره في الترجمة الرائعة لمعنى الهنغارية التي قام بها هو في هنغاريا وفي وطن (كليمان مارو) وفي منفى (تيودور دوبيز) في جنيف وفي مكان يتجمع فيه بروتستانت هنغاريا .

وكذلك كان (ميكلوس زرينبي) سدا عظيما وجنديا . وهو (ميشيل آنجلو) حقيقي في الشعر الهنغاري . أقصد (ميشيل آنجلو) نحات العبيد .

كان مثل (بالاسي) ومـــع ذلك فقـــد كان بينهما اختــــلاف بعيد . كان من حظ (زرينبي) أن يزور روما وذلك ما لم يقيض لـــ (بالاسي) رغم أنه كان متحمسا جدا ومعجبا بالثقافة الايطالية كان (بالاسي) ذا راس ملتهب كان (ايكـــار) محكوماً عليه بأن ينسحق في الأرض ، عنقاء تحرق نفسها . وكان مثل كثير من معاصريه يعبد الله ويحذره . أما (زرينبي) وهو بعده بجيلين فكان يعرف كيف يلائم النظام (الباروكي) المتوتر تحت مظهره الجليل والذي يقوم توازنـــه من تناقضاته الكبيرة . ان الشخصية المركزية في ملحمته (الزرينياد) شهيد بطولته هي الجد الثاني للشاعر ، وقد قبل تضحية كانت في عينيه نوعا مـــن قداس عظيم غير شخصي . وهو مثل كثير من الارواح البطولية أهل لعطف لا نهاية له أمام تابوت طفل ، وللانحناء أمام صليب يتذوق مايرمز اليه بكل مافي عصره من عبقرية درامية ودينية . ان اسم (زرينبي) عند الهنغاري يثير في الغالب صورة الشاعر أقل مما يثير في نفسه صورة فحل محارب يمتطي صهوة حصانه . كان أيضا مؤلف كتب سياسية وعسكرية ومنشورات تتفجر فيهـــا عبقريته . لقد صمت الشاعر في نفسه في سرعة ، في العمر الذي تهجر فيـــه الملائكة ــ كما يقولون ــ قيثاراتها الفضية لتلبس زرد الدروع وتخوض معركتها في قتال جيش الشياطين يقودها القديس (ميكائيل) الى ذروة القبة الســماوية التي طالما شغلت خيال (تاس) و (ميلتون) .

عاش (زرينبي) فترة سلام (وستفاليا) وهذه التسوية الاولى للاحداث الاوروبية كانت بعبث قاس من القدر ضربة جديدة للشعب الهنغاري . لم تكن اسرة (هابسبورغ) مقيدة الايدي بالغرب فاستدارت نحو الشرق لتحريـــر هنغاريا ، ذلك صحيح ولكن لتستعبدها في الوقت نفسه ، واكتشفت الامـــة ــ وقد خارت قواها وضعفت ــ عدوا جديدا هو المانيا . لم تكن (فيينا) تميز بين الكاثوليك والبروتستانت كسرت مقاومة الطبقة النبيلة الكاثوليكية وارسلت الكهنة الى سجون الاشغال الشاقة وانهارت أمارة (ترانسلفانيا) المستقلة .

الفوضى التي افلتت من عقالها بعد موت (زرينبي) انتجت شعرا للمقاومة مجهول المؤلفين هو شعر (الكوروتز) ـ من الكلمة التركية (كورودسي) اي « الثائر » او من الكلمة اللاتينية (كروكس) الصليب . شعراء هذه الفترةكانوا من النبلاء الريفيين الصغار او من الكهنة المطاردين ان لم يكونوا من قطاع الطريق الأشراف الذين ان لم يكن للهم مايفتقدونه فهم على القليل يأسون على الكثير . وظل الشعراء خلال عشرات السنين شواهد العجز العام قبل أن يبرز بطل : (فرانز راكوسي) وتحت رايات حرب الاستقلال التي قام بها هذا الامير لم يفكر احد في سؤال جاره عن مذهبه الذي يدين به .

كان حليفاً للملك لويس الرابع عشر ، وقد لجأ (راكوسي) أولا الى بلاط الملك الشمس مع أتباعه بعد اخفاقحرب طويلة ذات حظوظ متفاوتة . لقد لقيه (سان سيمون) مراراً في فرساي وتحدث عنه في (مذكراته) في تقوى واضحة ولكن في حرارة نادرة وتطوع بعض رفاق (راكوسي) في فرقةالفرسان الفرنسية ، وانطلق آخرون في حياة الفسق والمجون في البيوت المشبوهة في (باريس) على نمط فارس (غريو) وانسحب آخرون الى (غروبوا) لينصرفوا الى امتحان الضمير على الطريقة الجبرية ، واصبحوا المؤلفين أو الابطال لاجمل القصائد المجهولة في الادب الهنغاري .

ومن حسن الحظ ان هذه القصائد ظلت راقدة على الورق وحفظت مخطوطاتها ثم طبعت في القرن التاسع عشر . وهكذا كان للشعب الهنغاري في القرون الوسطى شعر يغنى ولكنه ضاع . وفي القرنين السادس عشرو السابع عشر شعر غنائي أيضا ومجهول النسب ولكن بقيت منه آثار عديدة . ونحن الآن في صددنشر طبعات علمية مع الحانها الموسيقية .

لقد ظل هذا الشعر امينا للتراث مثل كل شعر ينشر شفويا لان هذا الشعر الجماعي في شكل ما لايرتبط لا بفرد من الافراد ، ولابنظرية خاصة ولهذا

ظلت تقنية الشعر الهنغاري تدل على خطواته منذ قام هذا المجدد العبقري الذي هو (بالاسي) لقد ظل الشعراء مرتبطين بالاوزان القديمة والالحان المعتادة والاشكال المألوفة لم يطرحوا على البحث اعمال سابقيهم من الشعراء لم يحاولوا أن يقولوا غير ما قالوه وفي طريقة غير طريقة اخوانهم في الشعر لقد كان (بالاسي) معاصراً لـ (رونسار) وكتب مؤلف (اغنية راكوسي) حول عام ١٧٤٠ وهو معاصر ايضا لـ (فولتير) هذه الاغنية التي تشبه شبهاً غريباً في نبرتها وشكلها ومفهومها بعض اغاني جنود (بالاسي) وكان على هنغاريا أن تنتظر الراحة خلال خمسين سنة في القرن الثامن عشر لكي تجدد قواها وتحاول تدارك تخلفها عن الغرب .

إن حروب الدين في فرنسا والثورة البروتانية لـ (كروموبل) في انكلترا كانت لها معاً نتيجة مشتركة هي انقاذ العسكر من سيطرة اللاهوت في فرنسا تحت حكم (هنري الرابع) و (لويس الثالثعشر) وفي انكلترا غداة الحركة الاصلاحية عام ١٦٠٠ تجددت اللغة لترجمة مفاهيم الفلسفة القديمة وكاد الشعر الغنائي يموت في هذا التطهير الكبير . ولكن النثر وطد وزاد قدرته على الاشعاع . كل الناس بدءاً من سيدات البلاط حتى علماء الفلك ساعدوا الكتاب على القيام بمثل هذا التغيير الكبير وحتى المدافعون عن اللاهوت الموروث انفسهم استعملوا لغة مصنوعة لنقل مفاهيم الفلسفة العقلية .

بعد الاصلاح في القرن السادس عشر كانت هذه الردة في الفكر هي التي أحدثت في هنغاريا ثورة ثانية في اللغة . حرس الشرف للامبراطورة (ماري تيريز) الذين عملوا في (فيينا) وعلى راسهم (باسانيي) وغيره من الرجال المهذبين في المعسكر عرفوا مؤلفات (بابل) و (بوب) و (ساميتسبوري) و (مونتسكيو) و (فولتير) وهو لقاء مثير مذهل ، ومع ذلك فقد وجب تماماً تقويم تحدي الغرب .

هؤلاء الشباب من حرس الملكة كانوا يقرؤون في شراهة وعلى ضوء القنديل في العقد (الباروكي) الذي يضمهم جعلوني أفكر في أولئك الشباب ذوي المنح الهنود الذين جاؤوا للدراسة في قاعة القراءة في المتحف البريطاني والذين فهموا أن الثقافة الدينية في بلادهم رغم كل مافيها من لألاء تغطي تخلفا فكريا دائماً . منذ عام ١٧٧٠ وخلال ما يقرب من نصف قرن سار الأدب الهنغاري في طريقه ليصبح الأرض التي يخوض عليها الكتاب معركتهم لمحاربة شعورهم الشخصي بالنقص ، ولكن ستكون هذه المعارك وياللأسف معارك المتاخصمين من الأنصار . لقد دمرت (بودا) و (بست) الى حد كبير خلال الاحتلال التركي كانت المدينتان تعيشان عيشة خاملة في عهدأسرة (هابسبورغ) لقد أجهضت مؤلفات الكتاب لعدم وجود عاصمة حقيقية ، مركز فكري ، بعض المخطوطات دارت في حلقة ضيقة من رجال الأدب في صعوبة . في صعوبة أيضا وجدت مخطوطتان أو ثلاث طريقها الى المطبعة . وثم ان السياسة الثقافية المطلقة لـ (جوزيف الثاني) ثم أصداء الثورة الفرنسية وانعكاس معارك نابوليون بونابرت في أوروبا الوسطى عرضت للخطر هدوء الأفكار في هذا البلد الذي هو نصف مستعمرة فأضاع طريقه ولم يعرف تماماً الى أي معسكر ينحاز .

تحت ظل حكم الملك (جوزيف الثاني) الذي انتهى غداة الثورة عام ١٧٨٩ كانت النخبة الممتازة من الشبيبة الوطنية في هنغاريا تميل الى هذا الملك من (هابسبرغ) ويشغلها الخوف عليه وتجتذبها الحركة الماسونية وتنافس الانسكلوبيديين الفرنسيين ومع ذلك فقد كانت تخاف هذا الطاغية المستنير الذي يعتقد أنه لايقهر . يقولون اليوم أن هذا التناقض تناقض ديالكتيكي ، تناقض مثل التناقض الذي يقع فيه الرعايا الشباب وأنصار امبراطور (لومبارديا) وهم في الغالب من الارستقراطيين الاحرار في (ميلانو) كان الهنغاريون يشكون ويرتابون في تناقض العواطف نحو هذا العاهل العنيد رغم ارادته الطيبة ، ومن رغبته في تطهير كل شيء وغضبه لتسوية كل امر أراد هذا المثالي أن يدمر معاً

الامتيازات الراسبة من عصر آخر والخصوصيات التقليدية ومنها اللغة الهنغارية المفتقرة الى طرائق التعبير وغير المجدية بالتالي .

بعد أربع سنين من موت (جوزيف الثاني) في عام ١٧٩٤ وكان بلاط فيينا يرتعد خوفا من باريس ضرب هذا البلاط فجأة ضربة مخيفة أصابت خير عقول هنغاريا ويزخر هذا القرن العشرون بالقضايا المرفوعة كأنموذج والموجهة الى اثارة الخيال الشعبي . الكتاب والمثقفون يمكن ان يحصلوا على رضا مر من واقع أنهم في العهد الذي نتحدث عنه قدموا قبل كل الناس تكاليف تلك العملية وكانوا يحصلون في سهولة اكثر على حجرة انفرادية في قلعة ، او على خدمات جلاد من أصحاب المطابع أو المتبرعين أو القراء . لقد هدت محاكمة (اليعقوبيين) الكبرى جيلا كاملا .

ومع ذلك فمن هذا الجيل المعذب ، من هذا المجتمع المحصور انبثق شاعر مجري كبير غنائي : كسوكوني. ان ماصنعه (بالاسي) مع أغاني الجنود المحورة الى تأليف قصائد رائعة من عهد النهضة وماصنعه (زريني) في ملحمته بتأريخ الحوادث الموزونة التي وضعها سابقوه ، فعله (كسوكوني) بـ (أغاني الازهار) التي ظلت تعيش في شعر الطلاب المتشردين المجهولين . وعمله الغنائي الذي تبدد فيه مشاغل فلسفية له أحياناً نبرات من موزارت . الم يكن موزارت معاصرا له ؟ كان (كسوكوني) مثل (أيوب) وكان مريضا فكان لذلك فنانا منطويا على نفسه تماما . لقد عقد سلاما منفصلا مع العالم المعادي الذي يحيط به . وهكذا داوى جراح روحه دون أن يبحث عما يشفيها لانه كان ينتسب الى فصيلة البجع التي تمزق خواصرها لكي تغذي بها سلالتها وذريتها . كان قارئاً متحمساً لمذهب العقلية ، اما قلبه فكان يجذبه الى روسو وحيد (اير منونفيل) ، في شعره تختلط الزخرفة الايطالية والالمانية و (الأنوار) الفرنسية والانجليزية والنبرات الأولى من الرومانطيقية والاصداء الاخيرة لشعر

الرهبان المتشردين ثم تذوب في انسجام رائع ، ولو أن (كسوكوني) ولد في مكان ما من الغرب فان قوس قزح الكبرى في مؤلفاته ستمضي من (جون دريدن) الى (ليوباري) . في حياته لم يكد يعرفه مواطنوه ولم تتجل قيمة شعره الا بعد خمسين سنة من وفاته . وقرننا هذا وحده هو الذي بدأ يعي المرتبة التي ينبغي أن يحتلها في الآداب الاوربية .

وشعر عدد آخر من الشعراء وفي شكل اقسى مما شعر به (كسوكوني) بغياب مركز للتبادلات العقلية يرونه ضروريا لانشاء ونشر المؤلفات الكبرى . في القرون الوسطى كانت هناك هنغاريا تتمتع ببلاط لامع : شاعر التروبادور (بيرفيدال) كان يعيش فيه و (أوستاش دوشان) جاء اليه ليقدم مدائح معلمه (لويس أورليان) للاميرة (ماري) ابنة (لويس الكبير) ملك هنغاريا . وفي نهاية القرن الثامن عشر لم تكن لهذه البلاد عاصمة حقيقية ولا مكان تلتقي فيه الافكار والآداب . هنا وهنالك نعثر على دروب صغيرة تتلاقى في منتديات فكرية صغيرة وفي تجمعات سكانية متعددة الالسنة ، هنا في هذه القرى في هذه التجمعات اكتشف الشعراء الهنغار حقاً أن اللغة الهنغارية ، وربما أكثر من اي لغة اخرى تصلح في شكل عجيب الى العروض الكلاسيكي في أزمانها القوية والضعيفة ، واذا كانت هذه الحقيقة قد وضحت من جديد في نهاية القرن الثامن عشر مرة أخرى فذلك يعود الى أسباب كثيرة واولها أن عددا كبيرا من الشعراء الذين انتسبوا الى الانظمة الدينية التي قام (جوزيف الثاني) بحلها والذين تغذوا بالكلاسيكيات اللاتينية وجدوا أنفسهم وقد ردوا الى الفراغ والفقر . ولذلك فقد كانوا يجدون ما يكفي من الوقت للانصراف الى الاوزان والتفعيلات والنبرات الصوتية ، لم يكن واحد منهم فنانا كبيرا ، ولكن بعضهم كانوا رغم وفاتهم في شبابهم شعراء ناعمين . ومع ذلك فقد عرفوا كيف يخلقون تراثاً شعرياً ظل حيا حتى الى ايامنا هذه مع آثارهم ذات الشكل اليوناني اللاتيني والالهام الوطني أو الغرامي وذات المضمون المحافظ في مجمله . ولكن تلامذتهم المتأخرين

في القرن العشرين مثل (بابتيس) و (رادنوتي) عرفوا كيف يستعملون الاشكال من البحر الابيض المتوسط التي استعارها أولئك الكهان الشعراء من هوراس. اما أولهما فقد اثار قضية مظاهرة اشتراكية في ضواحي العاصمة . وأما الثاني فقد وصف معسكر تأديب تحيط به الاسلاك الشائكة .

في حوالي عام ١٨٢٥ قامت الرومانطيقية بهجومها الظافر بالشاعر (فوروسمارتي) بعد عدة سنوات من الاستعداد ، وقد مهد لها على الخصوص اثنان من السادة المهذبين في الريف يعتزلان في أملاكهما ، أما الاول ففي غرب البلاد وأما الثاني ففي شرقها . انهما نبيلان ريفيان هما (بيرزيني) و (كولوشي) ويتعارضان تعارضا تاما في الميدان النظري ، ويبين المثل الذي ضربناه في شكل مثير كيف يستطيع فكران مختلفان ، بما يملكان من وعي جمالي أن يخلقا نظامين أدبيين مختلفين تماما . كان (كولوشي) أكثر الرجلين ثقافة دون شك يعرف معرفة جيدة اللغة اليونانية ويهتم اهتماما حيا بكتابات (بابل) ابي الانسكلوبوديين الفرنسيين ،ولكن كان كلاهما يقرأ قراءة واحدة : مؤلفات علم الجمال الالمانية والشعر الرعوي السويسري وقصائد هوراس ، وعندما يفتحان نافذة مكتبهما يسمعان من المجمعات السكنية أغاني الفتيات اللواتي يغزلن ، فاذا بلغا ساحة القرية سمعا أغاني المتطوعين في الجيش ، ومع ذلك فان علاقاتهما بالكلمة واللغة والشعر كانت مختلفة جدا (بيرزانيي) يشبه الى حد ما نحاتا من عصر (الباروك) من الفن الاغريقي القديم . كان يخلق من كتلة الرخام أشكالا عنيفة دراماتيكية . أما (كولوشي) فكان أقرب الى أن يكون واحدا من هؤلاء الذين يشذبون التماثيل (الاتيكية الجديدة) ذات الانحناءات الرشيقة المنسجمة وكذلك كانت علاقاتهما ببلادهما مختلفة اختلافا بينا . حماسة الاول تناقض تشاؤم الثاني . وقد اختار الجيل الشاب في ذلك العهد مدفوعا بغريزة واثقة (كولوشي) المتشائم نموذجا له وقدوة . لقد شعر جيل الشباب أن وراء كآبة هذا الشاعر وحزنه الموزون صمود المقاتل ورسوخه . وهكذا خدمت انفاس

(بير زايني) الملتهبة سريعا لكي تفسح المجال أمام كآبة ليس لها شفاء . لقد ضاع البرنز الصائب ذو النبرات الكلاسيكية في ضباب خريف مبكر بأمسياته القاتمـــة .

أول ما قام به (فوروسمارتي) وشأنه في ذلك شأن كل الشعراء الابطال الوطنيين في سائر الشعوب الصغيرة أنه بعث ، في غير قليل من الحنين ، القرون الوسطى التي رسمها في الوان زاهية ، وهو يأمل أن تجد بلاده ذات يوم تلك العظمة الماضية وبه تم التعبير لاول مرة عن التناقض الاساسي فـي الرومانطيقية .

(فوروسمارتي) كان شاعرا حقا بالمعنى الــذي أعطاه (هولدرين) و (كولوريدج) و (بلاك) لهذه الكلمة السحرية ــ انه أحد رسل (سيبيل) يطوف حرا بين الارض والسماء ، وصوته المجلجل يكسر اغلال المادة ، يفتـح آفاق الوجود ويدل سلفاً على اللذائذ الدنيوية ، ان القارىء الهنغاري يرى في اشعاره تفتح اللانهايـــة .

ولكن الذي حدث أن الشعر الهنغاري بهذه المؤلفات نفسها من هــذا النوع أصبح منغلقا في وجه القارىء الاجنبي .

مثل هذه الظاهرة نراها في الشعر النروجي والتشيكي والبولوني ، لابـل في الشعر الايطالي والالماني ، وفي اختصار في شعر كل الشعوب التي عاشـت قليلا أو كثيرا على هامش التيارات التاريخية الكبرى . في النصف الاول من القرن التاسع عشر نشأ شعر قومي وولدت موسيقى وطنية يمسان مباشرة قلوب الناس في هذا البلد أوذاك ، ولكنهما يجتازان في صعوبة حدود اللغـة والنزعة القومية في غير هذا البلد .

هذه المؤلفات القومية بالنسبة الى الاجنبي ، اكثر انغلاقا من بعض الشعر

المحلي في بلده على الخصوص ولكنه ظل شعرا ولد على الارض المشتركة للاسلوب الاوروبي الغوطي أو من عهود (الاصلاح) و (الباروك) و (الروكوكو) وهنا يكمن التناقض والتنافر في الرومانطيقية . ان الشعوب الصغيرة على الطريق التي تؤدي الى الادب العالمي تجد نفسها متوقفة ، وهي تسمع في الفترة نفسها رنين موسيقى الحلقات في لغتها الذاتية .

استطاع (تيليفنتش) وحده ، رغم كل شيء ، ورغم هذا النوع من الجدار الصوتي اختراق حدود الدول ، وربما كان ذلك لانه اتى الناس بصفته وجهاً رمزياً للحرية في منفاه أكثر من أنه كان شاعراً .

ولكن العباقرة شأنهم في ذلك شأن الكنيسة قادرون على انتظار الوقت اللازم حتى يطوف بالقراء طائف من الرحمة والرأفة . (فوروسمارتي) على يقين أنه سيلقى يوما ما تمجيد الخلف وانه لتمجيد ينتصب واقفاً أمام الشاعر العجوز المعذب الذي يتملكه علاوة على مشاغله بعظمة بلاده ومجده القومي ، ورغم فجيعته أمام كارثة عام ١٨٤٩ قلق بالغ على مصير الانسانية ، هذه الانسانية التي يكرهها ويرتجف هلعا عليها .

ان شبابه الوثاب الذي ظلله بالقتام ، حبه الشقي يوافق زمنيا فترة حرب الاستقلال التي قام بها الشعب اليوناني وانتصر ، بينما كانت فترة نضجه معذبة أضاءته نار عاطفة موزعة متشابكة ، وهو يوافق زمنيا أيضا فترة سحق الثورة البولونية ، بالسخرية القدر ، ان هذا كله يجد انعكاساته في شعر (فوروسمارتي) وديوانه (العظة) اقرب الى أن يكون صلاة منه الى أن يكون شعراً . في نظر القارىء الهنغاري موضوع هذه الصلاة ، هذا النداء : ـ يجب على الانسان أن يعيش وأن يموت في وطنه ـ ربما كان يضم في حناياه أيضا حلماً مأساوياً من أحلام المنفيين البولونيين . لقد رأى الشاعر حواليه مايكفيه . (فوروسمارتي) في (عظته) يخاطب « العالم الواسع » يعني الغرب ،لكي

يطالب في فخر وفي نبرة نبي من الانبياء بمكان يليق ببلده في جوقة الامم المبدعة. ولكن (العالم الواسع) بقي أصم لايسمع هذا النداء ، بل انه كان اكثر صمماً عندما هم هذا الغرب نفسه بالانقسام على نفسه وبالمجابهة والتصادم وراء الخنـــادق .

نحن في عام ١٨٤٨ . ان زمن تجربة القوة بالنسبة الى الآمال المسيحية في الحرية يقترب . لقد كان الهنغاريون هم الذين صمدوا أطول وقت ممكـــن من انصمود فيساحة المعركة الاوروبية . (فوروسمارتي) هائمـــا ، نصف مجنون نجا منها سالما أما (بيتوفي) طفل الشعر الهنغاري المدلل فقد سقط خلال معركة (سيجسفاء) عام ١٨٤٩ . لقد ووري جسده مع أجساد غيره مـــن الجنود البسطاء رمادا في حفرة عامة مشتركة .

لقد تم سحق هنغاريا ، ولكن الهنغاريين ظلوا دائما فخورين بهذه الهزيمة البطولية كما كانوا فخورين باخفاق حرب الاستقلال التي قادها (كاكوزي) . أسهم (فوروسمارتي) في نشر ديوان (بيتوفي) الاول . لقد مد الشعر التحرري يده الى الشعر الديمقراطي بالمعنى الذي أعطاه الناس لهذا التعبير في القرن الاخير . كان (بيتوفي) شابا شجاعا ذا روح صامدة وقلب رقيق ، لايوجه الى (العالم الواسع) التماسا ولا استعطافا . لايطلب أبداً ولكنه يقتضي دينا . وفي فجر العصر الذهبي الجمهوري الذي يعلن قدومه ، وغداة التعميد بالنار ، اقتضى المساواة في الحقوق لا بين مواطنيه بل بين كل الناس . وكانت انفجارات غضبه المطهر تثير العقول والافكار ، وتنبسط بروحه الساخرة أسارير الجباه ، ويسحر حبه المفعم بالاستقامة قلوب الناس وليس فيه اثارة لعقدة النقص ، كان من بين مواطنيه جميعا الانسان الوحيد الذي يمكن أن يمثله خيالي في صدق في قاعة من قاعات الفنانين الباريسيين ينصب أمام بيانو (ليست) . ماأكثر ما سخر من الشباب المزوقين على آخر طراز في سطح مقهى (تورتوني) !

كان في مكانه من ساحة معركة (سيجسفار) تحت قيادة اللواء البولوني (بيم) اللاجىء الى هنغاريا ـ والذي كان له صديقاً وأباً ـ كما كان قبل سنة واحدة اخاً أكبر لـ (جافروش) كان له مكانة في خنادق ومتاريس شارع (كلواترسان ميري) كان له مكانة في كل مكان وفي يسر . كان لـ (ببتوفي)صديقه (جانوس آراني) ورفيقه في السلاح في الدفاع عن نظرتهما المشتركة في الشعر الشعبي الذي يجدان أن ما يسوغه في نموذج (روبير بورنس) الـذي يستحق الإعجاب جداً . إننا لا نجد إلا في القصص الشعبية صداقات في مثل هذا الصفاء وفي مثل ذلك الإخلاص من الصداقة التي جمعت بين الشاعرين . لقد جذبت أحدهما الى الآخر تلك القوة التي طالما وجدت بين المتناقضين : أبولون المتألق يعرض صداقته على فلاح متخوف جزع من (بويوتي) قلق على مستقبله حتى إنه يقتصد ويضع فلساً فوق فلس . واذاكان (بيتوفي) لا يشعر بعقدة نقص ما فإن (آراني) تغمره تلك العقد : كبرياء مكتومة ، سخط معذب ، نزق معقد كان يتألم من كل الجراحات التي يمكن أن تصيب إنساناً ـ بصفته مجرياً أولاً ثم بصفته عبداً أجيراً ، أو أكثر سوءاً من ذلك بصفته نبيلاً ريفياً ، سقط على مجرى القرون الى مستوى العبد المأجور. إن كلمة (آراني) تمثل أعلى وأصفى ما في اللغة الهنغارية . وكما كان العجوز (فورو سمارتي) يهيم وهو على شاطىء الجنوب في أدغال القومية في الهضبة التي يتيه فيها الملك (لير) وهو يطلق آهات أكثر بلاغة من كل كلمة يطلقها إنسان ، كان العجوز (آراني) الأصم والذي قارب العمى يكسر حدود الكلاسيكية القومية والمثل الأعلى الأكاديمي الـذي فرضه هو على نفسه . ولعل من التناقض العجيب أن هذا الفلاح سيغدو أول شاعر غنائي هنغاري للمدينة الكبيرة الحديثة . كان يعـرف كيف يبـدو رفيقاً حنوناً وساخراً مراً في آن واحد ، حاقداً ومفعماً بالنكتة والمرح .

واللوحات القاتمة التي يبدو فيها عطفه على غابة الأحجار والتي لاتكف عن السمة تجعلنا نتذكر « اللوحات الباريسية » .

صديق آخر من أصدقائه هو (إيمري ماداش) اسهم في إذاعة شهرته العالمية بعد موته عن طريق مؤلفه « مأساة الإنسان » وكان (ماداش) شاعراً غنياً وكان حساساً معرضاً للأمراض مثل (جانوس) ذلك المعتزل الكاره للبشر والقوي وإن كان غير متوازن . لقد رأى الاثنان معاً القتام يغمر سماء عصرهما ، ولكنهما كانا قد استدركا تخلفهما عن الغرب ومع ذلك فإن مرآة آثارهما لم يكن لها صفاء ووضوح مؤلفات السابقين لهما . لقد قطعنا في قسوة الرباط الذي يربطهما بشبابهما الرومانطيقي فيما يشبه قليلاً طريقة (فلوبير) و (سانت بوف) وقد عرفنا مثل (تورجنيف)أن اشباح الماضي وتهاويل الإنسانية سوف تزول ذات يوم من هذه الأرض التي لا تبالي ، وكانا أخيراً مثل (ماتيف ارنولد) يسمعان في الظلمات ضجة المعارك التي تخوضها قوى مجهولة أفلتت من عقالها .

المثل الأعلى المسيحي في قرون وسطى جديدة رقد جثةهامدة في حفرة عام ١٨٤٩ . والداروينية التي انتشرت في أوروبا تثير في كل مكان موجة من(اللاأورية) وفي الوقت نفسه في جبهة بورصة (بودابست) كان النهم العام والشره العام يرفعان راية مشكوكاً فيها تحمل هذه الصيغة الحقيرة (اجمعوا الأموال ، اجمعوا الأموال) هذا المنظر هو الذي جعل ابن (آراني) وهو (لالزو) موضع سخرية رغم أنه كان كاتباً مرموقاً وكانت قصيدته الملحمية الطويلة (بطل السراب) ذيلا لقصيدة (أوجين أونيجين) الىحد ما .

بين موت (آراني) ونهاية القرن شهدنا انبثاق عدد كبير من القصائد الهنغارية الجيدة . ونحن لم نقرر إلا اليوم وفي ساعة الجرد العام الى اي مدى كانت هذه القصائد كثيرة العدد . أما من الناحية التقنية فقد كان ناظموها ورثة الشعراء السابقين وخلفاءهم ، بالمعنى النبيل لهذاالتعبير ، يطيعون طاعة تامة القواعد المحترمة لشعر (آراني) ولكننا نرى تحت المظاهر التقليدية رعشة

الأزمنة الجديدة البارعة ، وكما يحدث في حديقة (فيرلين) ذات الأشجار المقلمة في براعة شرعنا نسمع في حديقة هنغاريا ، وفي وحشية اكثر وضوحاً ، الظلال المتوترة الأعصاب وهي تتجادل في ضوء القمر .

إن بلبلاً واحداً لا يصنع الربيع ، حتى في الشعر (بل إن عدة بلابل لاتصنعه) يجب أن يكون هنالك عصفور من نار ، وقد كان هذا العصفور هو الشاعر (آدي) في مطلع القرن العشرين وفي جو الثراء والاكتفاء الذاتي الذي ساد بعض الاوساط الهنغارية منذ ثلاثين عاماً ، لاحظت النخبة المختارة في هنغاريا مرة اخرى انها متخلفة بالنسبة الى الغرب ، كما لاحظ ذلك من قبل حوالي عام ١٧٧٠ شباب الحرس الخاص بـ (ماري تيريز) .

ولكن هذه الفجوة سرعان ما استدركت . منذ عصر (فوروسمارتي) قام في البلاد مركز ادبي . وقد اعد لذلك الهجوم بعض الكتاب في العاصمة من المتجمعين حول جمالية (إيغنوتس) ويبقى (آدي) الوجه الرمزي لهذا التجديد. ومجلة هذا الجيل الجديد العظيم اخذت رمزياً أيضاً اسم « نيوجات » يعني (الغرب) . وإنه لحادث ذو دلالة ، في بلد على حدود أوروبا ، في اسبانيا أن اليقظة الفكرية . في عام ١٨٩٨ دارت حول المجلةالتي سميت « مجلة الغرب» .

على حائط فندق في الحي اللاتيني تعلق لوحة من الرخام تحفظ ذكرى (آدي) من عام ١٩٠٤ الى عام ١٩٠٦ كانت باريس لهذا الشاعر ملجأً وحافزاً قوياً كما كانت (آرل) لعبقرية (فان غوغ) .

لقد بالغوا كثيرا في تأثير (بودولير) في آثار (آدي) لقد كانت النظرية الحيوية لـ (نيتشه) و (برغسون) أكثر عمقاً في تأثيرها ، وهي النظرية التي تطبع بطابعها الشعر الفرنسي في بداية هذا القرن . (آدي) ولاسيما (آدي الشاب) ظن انه هو الذي زرع الرمزية في (هنغاريا) والواقع أن آثار

الاستعارات الرمزية بقيت في آثاره ، وعلى الخصـوص بعض المصطلحـات الشيطانية ، ولكنه في الاساس كان يجرفه ذلك التيار الكبير الذيكان يحمل في ذلك العصر الشعراء الفرنسيين بعيداً عن الرمزية وتشعباتها ولقد شرعنا على عكس ذلك نجد مشابهـات مخيفة بـين (آدي) و (كازانكساكيس) اليوناني المولود في فترة ولادة (آدي) تقريباً ، لقد كان ابن هذا الشعب الآخرالصغير تلميذ (برغسون) خـلال سنوات طويلة ، ولكن المجـري والهليني لم يسمع أحدهما حديث الآخر قط .

إن قصائد (آدي) الناضج لها أسلافها البعيدة : أناشيد (الكالفانية) المجرية واغاني (كوروتز) وكلتاهما كانت مظهر مقاومة الى حد ما . يجب أن نقرأ مقطعاً مقطعاً من قصائد (آدي) اكثر مما نقرؤها بيتا بيتاً . نفس المقطع وارتفاعه وهبوطه اكثر ملاءمة لأذن من يقرأ أناشيد (مارو) و (تيودور دوبيز) لا من يقرأ (بودلير) و (فيرلين) واذا تعمقنا الأمور فهمنا هذه القرابة بين الوزن والموسيقى . وعندما يحرر (آدي)في رؤاه شعبه من وهم دولةهنغارية قوية يلجأ قليلا الى طريقة المبشرين الأوائل البروتستانت الذين خاطبوا مباشرة الشعب الغريق غداة (موهاش) على خرائب الدولة الهنغارية . ولم تلبث الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ أن انفجرت وهي الحرب التي خافها (آدي) ولعنها . ولقد كانت معاهدة (تريانون) التي انتهت إليها كارثة حلت بالدولة الهنغارية وأحلامها المشروعة على غرار كارثة (موهاش) .

(ميهالي يابتس) كان الشاعر الوحيد من كـل الشعراء المعاصرين له الذي كان يحترمه (آدي) احتراماً حقيقياً . وليس مصادفة أن يكون (يابتس) المترجم الملهم للشاعر (دانتي) وليس مصادفة ليضاً أن يكون أحسن دراساته في موضوع القديس (أوغسطين) ، كان مولعاً بالصفاء ، يسلم نفسه للعواصف التي تعرفها القمم العالية المنعزلة مع رقة غريزية وألوان من الغضب يصعق

بها نفسه بنفسه . (يابيتس) يذكـرنا بهذين العملاقين من عمالقة المسيحية وبفكرهما في تعذيب أنفسهما وكبح شهواتهما . كان دون منازع الكيميائي الأكثر عبقرية في الشعر الهنغاري ، ولكن إتقـانه لأدواره في القوة لم يكن إلا المظهر السطحي لعبقريته . وسنرى فيما يلي مآثره التقنية ، وفيها يبدو لنا (يابيتس) أقرب الى أن يكون فناً نبيلاً يحمل فيما يحمل خشبة صليبه الذي يعلمه كيف يتألم . لم يكن له إلا أن يحتقر الكهان الذين يخونون دينهم . وظل خلال سنوات طويلة ينادي في قصائد ثائرة تفيض بالنبـوءة ويدعـو الى مقـاومة الإنسانية لامتداد موجة البربرية . ومع ذلك حين كان على سرير مرضه حين احتضاره الطويل كتب في إخلاص وصيته الشعرية وهي كتـاب ثمين مصطبغ بالفكاهة والسخرية حول مغامرات (جوناس) . وفي هذا الكتاب من الشجاعة والجراءة ما هو أكثر تصميماً مما في أعنف قصائده ، وفيها أيضا اتحاد حميم بالله . إن نموذج (يابيتس) هو عنـدنا نحن الهنغـاريين أكثر قوة وأثراً من نموذج (إيراسم) في بداية القرن مرت شهب عديدة في سماء الشعر الهنغاري ، ويعود الى الجيل الذي أصدر مجلة (نيوجات) على أقل تقـدير عشرة شعراء من الدرجة الأولى ،وخاصة (جولد جوهـاس) و (أرنوشيب) و (أربادتوش) و (لاجوس كاساك) و (ميلان فوست) و (لاجوس أبريلي) وقد كان من مواليـد (ترانسلفانيا) .

لقد تمت في هذه الأثناء في هنغاريا ترجمة المؤلفات الكاملة لـ (بودلير) و (فيللون) وتمت إعادة ترجمة (دانتي) و (شكسبير) وتم إدخال الشعر الحر وتقديم (والت وايتمان) و (لافـورغ) الى الجمهـور ، ومؤلفات الرمزيين والرمزيين الجدد النمسويين والألمان والبلجيكيين والـروس . وكذلك كتابات المستقبليين الطليان وبتأثير (يابيتس) نمت العودة أيضاً الى اليونان القديمة . وأصبحت اللغة الهنغارية مرنة تغتني وتكتمل نهائياً سواء في الشعر أو التجارب أو النقد أو المؤلفات الفكاهية . واحد من هؤلاء الشعراء هو (دبزو كوستولايني)

ذو القلم اللاذع ولكن في رحمة والذي كان يعرف كيف يعبر عن القلق الصبياني، والخوف من الموت الذي يرهق العصبين كتب نثراً بلغ درجة الكمال ، كان نموذجاً حقاً لمجمع علمي في الاسلوب . كان (كوستولايني) يعجب باللاتين وإذا كان شاعره المفضل هو (ريلكه) فما ذلك دون شك إلا لأن هذا الالماني لا يتعب ، ولا هو نفسه يتعب ، من الإعجاب بموهبة اللاتين في خلق أشكال جديدة .

لقد دارت ثورة (نيوجات) الأدبية تحت راية (آدي) ولكن حلقة أصدقاء (يابيتس) الشباب هي التي نجحت بين الحربين في خلق ممالك شعرية جديدة مستقلة ونحن نريد أن نتحدث عن الجيل الثاني من أجيال (نيوجات) ولا تكاد تفصل بين الجيل الأول والجيل الثاني غير اثنتي عشرة سنة ، بل إن بعض رجال الجيل الثاني مايزالون يعيشون ويعملون في أيامنا هذه .

(لورنس سابو) يذكرنا في حقيقة امره بـ (سكوني) كثيرا وقد تطور تطوراً مماثلاً وعقد سلاماً منفصلاً مع عالم مهدد بالعودة الى الحالة الوحشية . ولكي يتخلص من عذابات الروح لجأ الى عالم المعدنيين والنباتيين وكذلك تخلص في اللذات الجسدية العابرة المهدئة من خراب العصر . اننا مدينون له بأجمل ترجمة حياتية ذاتية شعرية في عصرنا . بل إني نبشت كل الشعر الأوروبي دون أن اعثر لها على مثيل لقد كتب هذه الترجمة الذاتية إنسان مريض معذب ، ومع ذلك فنحن نشعر في هذا المؤلف أن آدم وقد نسي معاناته في لحظة من اللحظات يلقي نظرة أخيرة على جنة عدن التي ذاق فيها أفراح الحواس البريئة .

الجمهور الفرنسي يعرف من قبل بفضل كتاب « ثناء الشعراء الفرنسيين على ايتلاجوزيف(١) » التقديم الرابع لـ (جان روسولو(٢)) الوجه الأخاذ لهذا

---

(١) سيجيرس .

(٢) دفاتر الشباب الجديدة (بوردو) .

الشاعر(٣). هذا النبيل الإنساني البروليتاري كان ضرباً من النموذج للإنسانية في الساعة التي انطلقت فيها الحروب الأهلية من عقالها . وقد لجأ وهو على شاطىء الجنون الى الانتحار ولكن آثاره مثل آثار (هولددين) تكشف عن صماء غامر . إن صوت العقل والنظام الرفيعين وجدا فيه احتجاجاً على الشيطانية والفوضى في العالم الحديث . (اثيلا جوزيف) وهو طفل كبير رعديد معدم منفي حاول التحدث الى معاصريه الغضاب بكرامة الكبار والمستسلمة الى حد ما ، أعتقد ان الشعر الهنغاري في شخصه قد وجه نفسه صاعداً كالسهم بالنسبة الى الغرب والى جانب قصائده الملتزمة تبدو كل القصائد المنهجية في عصره شاحبة صفراء كما تبدو غير إنسانية ، الى جانب شعره الصافي بعض الشعر المجهم والفصيح.

دافع (ميكلوس رادنوتي) مثل (أتيلا جوزيف) دفاعاً متحمساً عن الإنسانية في قصائد شكلها في الغالب مستلهم من الكلاسيكية القديمة وفي مقدار يملؤنا عاراً وخجلاً اثار وابدى الفظائع التي كان هو نفسه أحد ضحاياها . وكما نجد صوت (عيسو) في صوت (يعقوب) كذلك نجد رسالة (يابيتس) وهو على سرير الموت في قصائد (رادنوني) الأخيرة : إنه ما دام إنسانا لم يخن الإنسان قط فلا يمكن لأحد ان يغلب المجري . إن جثة (رادنوني) الذي قتله النازيون عثر عليها في أعماق حفرة مشتركة (يابيتس) وجدصفيه ونجيه في (غويلا إيليس) وهذا الأخير هو الذي تولى إدارة (نيوجات) التي بقيت دون ربان . الشاعر السريالي القديم الصديق المرح الباريسي لـ (كريفل) و (أراغون) و (إلوار) و (تزارا) تساءل في بداياته هل عليه أن يكتب بالفرنسية أو بالهنغارية ، وبعد عودته الى هنغاريا وخلال الثلاثينات

---

(٣) انظر ايضا قصائد اتيلا جوزيف ــ كورفينا . اتحاد الناشرين الفرنسيين مقدمة غويللو فيك (ملاحظات المترجم الى الفرنسية) .

والأربعينات كان في عاطفة منضبطة لسان حال طبقة الفلاحين الفقراء . ولكنه في أوائل الخمسينات بدأ ينطلق خارجاً عن سلطان نفسه ومفعماً بالغضب الى الهضبة القاحلة التي سبقه اليها الملك (لير) . لقد تعمدت اثارة هذه الصورة لأن المقارنة بين مهمة (ايليسيس) الشعرية ومهمة (فوروسمارتي) مقارنه مذهلة . طريقه التي قادته من باريس الى القرى والمزارع والدساكر في هنغاريا أوصلته أخيرا الى قمة أو الى تجارب كل المراحل التي قطعها آنفاً . طريق (بوردولي) وطريق (ما بين الدانوب) ذابتا في طريق واحدة .

أما (ساندور ووريس) فقد استأنف في نفحة غنائية نادرة القوة . القصائد البدائية المخصصة لخلق العالم ليجد فيها ملامح رعب المستقبل . وقبل اطلاق الصواريخ بكثير جعلتنا قصائده نتغلغل في الفضاء الخارجي ، في هذا الفضاء المجهول الذي لم نكن نعرف عنه شيئاً آنذاك نحن التلاميذ السحرة لو أننا لا نجد فيه إلا الخلاص أو الموت .

هنالك اثنان هما (اتيلاجوزيف) و (ساندور ووريس) أحدهما ميت ولو عاش كاد يشيب شعره ، وثانيهما اشيب الشعر ولكنه يغوص في حمية الشباب في الأعماق تحت البحر التي تدفن فيها كنوز الحضارات الدينية القديمة . وكان لهذين الشاعرين تأثير خاص في الجيل الذي كبر غداة الحرب العالمية الثانية . وفي الوقت نفسه جاز هؤلاء الشعراء الشباب اعادة انتاج صور (بيكاسو) ، بعضهم عذبته القضايا وحملته الى مرحلة الاستيطان الذاتي . وهم ينتمون الى اسرة (كامو) الفكرية وهم أقرباء (ديلان توماس) في الإيمان الرومانطيقي الذي يبدونه في أداء أدوارهم كشعراء ، لاشك انهم أغنوا مفرداتهم بتعبيرات خلقتها حاجات الأبحاث الفضائية والذرية والنفسية (تماماً مثلما اغتنت مفردات الشعراء الانكليز الميتافيزيقيين منذ قرون بعد مكتشفات (كوبرنيك) و (ماجيلان) ولكن لحمة لغتهم ظلت شعبية فولكلورية وهذا الفولكلور هو

الذي كان قد لون مصطلحات (بابتس) الكاثوليكية ولوحات الضواحي التي رسمها (أتيلا جوزيف) وبعض تصورات (آدي) في نهاية الحرب العالمية الاولى. وهي تصورات (أبو كالبس) التي سوف تطبق على أوروبا الوسطى وبينما كانت اللغة الشعرية في الغرب تصبح أكثر وضوحا يوما بعد يوم واكثر صفاء واحكاما ، أصبحت اللغة الشعرية الهنغارية اكثر رسوخا في غناها واكثر زهوا واشراقا حتى القذارة ، متهورة طائشة حتى اصبحت تنكر الوضوح ، كان هؤلاء الشعراء تعلموا الكلام عند (رابوليه) الذي هزه عهد الاصلاح ، كانت انسانيتهم تنمو كأنها نبات ارهم غزير فتغطي ذلك التناقض الذي أحدثه وضع تاريخي مر اوانه وانتهى بين الادب البرجوازي والادب البروليتاري بين قصائد المدن وقصائد الشعب(١) . هذه الحيوية الدافقة تعطي مع ذلك صورة اكثر كمالا للانسان في علاقاته بالعالم ، في مرحلة من مراحل التحول في مجرى التاريخ مما يعطيه التماسك الغربي. انسانية شعراء هنغاريا الشباب هم الذين اكتسبوها بنفسهم لأنفسهم في غير قليل من الألم والمعاناة، ولكنهم وقد حرموا من الإله سحرتهم معجزة الخلق . وهم في لجوئهم الى القسوة اللفظية لايفعلون غير ان يعبثوا بصمامات الأمان النفسية التي تتيح لهم التحرر وهي وسيلة لاكتشاف العالم وامتلاكه ، واذا كان جرد قائمة مكتشفاتهم يدفعهم الى قبول نبرة هي اقرب الى المأساة منها الى الحماسة فما ذلك الا لأنهم يعرفون في شجاعة طبيعية قدر الانسان . مايزال دم (بروميثيوس) يخضب منقار النسر .

يبدو أن (فرانس جوهاش) بظمئه الى الفتوحات التي جرته أحيانا الى طرقات صعبة وبروح البطولة التي تغمر شعره قد استطاع أن يسيطر على جيله، عالمه الشعر يذكرنا قليلا بعالم (بطليموس) في معنى انه يدور حول شخصه .

---

(١) كلمة الشعب هنا ليس لها معنى واحد تماما في فرنسا وهنغاريا . الشعبيون الهنغار يميلون على الخصوص الى قدر الشعب الذي يعيش في الارياف .

حاول أن يخلق كهنوتا دون آلهة بقوة التغريم والسحر ، وبقوة الصور التي تزدحم وكأنها مجذوبة بالمغنطيس تحت قلمه ، والتي تتوالد في وفرة تصيب بالدوار في اطار فلكي يرتكز حول الشاعر ان مثل هذا الايمان بمهمته ورسالته حتى وان كان مصبوغا بصبغة التركيز الاناني على الذات يصدر بدءا من مرحلة معينة من الحماسة ومن دين حقيقي ، دين الحياة الذي يترسخ في وسط آلام الولادة .

من أين جاءت هذه النزعة الأساسية ذات الدلالة ؟ لم أتحدث حتى الآن من التأثير الذي طبع بطابعه في عمق كبير هذا الجيل الناشيء من الشعراء . (بارتوك) اليوم مثل (باخ) ينتسب الى الانسانية جمعاء ولكن بينما اشعاع (بارتوك) في الغرب يتأكد في شكل أوحد في ميدان الموسيقى ، فقد امتد في هنغاريا حتى الى الشعر الذي قام فيه بدور تحريري يشبه تماما التحليل النفسي عند الغربيين . في وطن (بارتوك) اندفعت موسيقاه جامحة كأنها غزوة حقيقية بربرية ، بالمعنى النبيل لهذه الكلمة : شعب يستوطن ارضه أصابته الحضارة بشيء من البلى . تعرض لهجوم ماضيه الخاص البدوي الذي يحاول أن يمده بدم جديد . مثل هذه الغزوات قل أن نفهمها في الواقع لكنها ممكنة في ميدان الفن . (شعر فرانس جوهاش) وشعر كثير من رفاقه ذوي المواهب الملحوظة ولد بعد الغزوة (البارتوكية) من التوحيد بين الماضي الاسيوي البربري والحاضر الاوروبي المرهف . واذا كنا نرى في شعر (فرانس جوهاش) العوالم الشمسية تنفجر في مجرة تجمعات الصور والنعوت ، فهنالك فئة أخرى من الشعراء مثل [(ستيفان فاس) و (جانوس بيلانسكي) و (آجنس جيمس ناجي) وأصدقائهم] الذين ، تحت شارة الشمس السوداء المشهورة ، حافظوا على نظام شعري اكثر صلابة ورسوخاً . وبسبب نسبهم الطبقي البرجوازي ،وبسبب اذواقهم المرهفة ، اطلقوا عليهم لقب (المدنيين) هذه الدفعة رغم مافيها من غموض وخطأ كانت موضوع نزاعات أدبية كبرى في السنوات الثلاثينات التي رأينا فيها الصدام بين (المدنيين) و (الشعبيين) ولقد قلنا انها دفعة غير صحيحة

لأن المدن الكبرى والحواضر وما فيها من جو بعيدة عن ان تكون المصادر الوحيدة لإلهاماتهم الشعرية . لقد كان هؤلاء الشعراء أيضا تحت رحمة هذا العالم المختل غير المتوازن الذي نعيش فيه اليوم . وربما كان من الأصح ان نسميهم (أنصار الغرب) أو (المستغربين) مادمنا نعرف أنهم كانوا ورثة تقاليد مجلة (نيوجات) أي الغرب لقد ظلوا مرتبطين ارتباطا عميقا بالحضارة الغربية وحاولوا اتباع كل ما فيها من اختلاجات ومن جهة اخرى نجد (بابتس) و (كوستولايني) مثل الرواد العظام يتصرفان كأنهما من « موزعي الدماء » الحقيقيين ، عن طريق توجهاتهم المنوعة (هذه الترجمات التي تمت على حساب سنوات من الجهود والحرمان وانكار الذات) والتي تناولت الشعراء الاجانب من كلاسيكيين ومحدثين ولاسيما من الشعراء الفرنسيين ، العواطف والافكار تنضج وتخصب معاً في شعرهما ورغم أنهما يعيشان ، كما قلنا تحت شمس (نيرفال) فان مفهومهما المأساوي لايهوي مطلقا في هاوية العدمية . ان اكثر مايميز هذه الفئة من الشعراء هي نزاهتهم العميقة التي برهنوا عليها في الفترات الخطيرة ، وهم يجهدون للمحافظة على سلامة ونزاهة مواهبهم .

إن المثل العظيم الذي ضربه المعلمون المخيفون هو الذي انقذ الشباب من تميمة (دعه يذهب) . ان للشاعر الهنغاري مطالب نحو نفسه كما لوكان مواطنا في دولة كبرى وقراؤه أيضا لهم مطالب متماثلة ، ذلك أن الشعب الهنغاري قد تكون بالشعر وبنى به منذ القرن الثامن عشر وطنه الجميل ، والشاعر في آثاره لايزرع فقط قطعة ارضه في حياته الخاصة ـ بستان فولتير الشهير ـ ولكنه يزرع كل بلده . خلال أيام الكتاب التي تنظم كل عام في هنغاريا كان الناس يتنازعون على دواوين الشعراء تحت خيمات الرفوف كما لو كان الامر يتعلق بتوزيع الأراضي .

ومع ذلك يبقى العالم واحداً غير قابل للقسمة . والشعب الهنغاري يشاركه

مصيره . إن الشاعر الهنغاري الفتيوهو الذي ورث (جانوس بانونيوس) و (بالاسي) و (زريني) و (كسوكوني) و (فوروسمارتي) و (بيتوفي) و (آراني) و (آدي) و (بابيتس) يظل بعد كل هذه الضربات التي أصابه بها حظه ،و مى المرارات ومن الخيبات ومن المكائد ، يهزه شعبه الذي يعاني ما يعاني كما يهزه أولئك الذين بعد أن زرعوا العاصفة نسوه في أغلب الاحيان . ليس هنالك حيوية حقيقية الا في الكرم والعطاء .

منذ اقل من جيل وخاصة منذ خمس سنوات ولد شعر آخر غنائي قاتم دون شك ولكنه ليس أقل عاطفية في خارج حدود البلاد . والى جانب الشعر الذي لايزال يتفتح على أرض الوطن ، هنالك شعر آخر له نقاط ارتكازه في باريس وفيينا ومونيخ ولندن وأوكسفورد وفلورنسا وامستردام وليد وأوسلو وستوكهولم ونيويورك وترنتو وهونولولو ، ولكنهم وهم خير صاغة الشعر الهنغاري لايكترثون الا قليلا بهذه التوزيعات الجغرافية . الشعراء يعرفون آثار إخوانهم الشعراء حيث ما عاشوا . بل ان هنالك نوعاً من الحسد المشترك يحركهم .اليس في ذلك دليل ساطع على احترام متبادل ؟

ولكن مما لاشك فيه ان اللغة الأجنبية في البلد الاجنبي تجعل روح الشاعر نهباً لتأثيرات جديدة . وسوف تصبح آثار الشعراء الهنغاريين الذين يعيشون خارج حدود بلادهم ، مثل اغاني (التروبادور) في الأرض المقدسة ، أو مثل الفن المعماري للجزويت الاسبان في أمريكا الجنوبية . نعم ان الاغاني التي دونت في بيت المقدسماتزال فرنسية ، ولكنها لاتردد نفس الانغام التي بين جدران قصر (بوفي) : نعم ان ذلك الدير في (بيرو) يشبه كنيسة اسبانية ، ومع ذلك فان زخارف الاحجار هنالك ليست تماما مثل زخارف الاحجار التي تلمع على مجرى نهر (التاج) .

الى اية نسبة يكون الغناء الذي يعلو في الوطن الام وفي العالم الواسع — لكي نستعمل تعبير (فوروسمارتي) — غناء هنغاريا ؟ والى اية نسبة سيكون أوروبيا عالميا ؟ انه لسؤال ثانوي حقاً . هنا وهناك سيكون هنغارياً وأوروبيا ، حتى يصل الى توازن طبيعي ، ولكن حتى حين اصل الى هذه النتيجة فلن أكون قد عرفت شيئا جديدا عن ذلك الكاهن المجهول الذي نظم نحو عام ١٣٠٠ (شكوى مريم) وسجلها في ذلك المخطوط القديم المحفوظ اليوم في مكتبة (لوفان) .

لندن : شباط ١٩٦١ **لاسلو ، س ، زابو**

الصّفة المسيْطرة في الشعر

بقلم: رومان جاكبسون   ترجمة: نزيه كسيبي

مقدمة :

تتجذر الدراسات اللسانية الحديثة وتتاصل في اللغات الاوروبية ، بيد أنها ، للاسف ، مازالت تقبل بحياء على العربية ولم تاخذ فيها بعد الابعاد اللازمة او على الاصح ما زلنا ننأى من هذه الدراسات ولانعمد الى الاقتراب منها . هذا دون أن ننسى بعض الجهود المشجعة التي ظهرت في الفترة الاخيرة وتجسدت في جملة من الدراسات والمقالات والترجمات حول هـذا الموضوع . واذا كانت مصطلحات اللسانيات جديدة في لغاتها الاصلية فانها لم تتمثل بعد فـي العربية ومازالت غائبةعنها او غير شائعة فيها ، وهذا مايولد بعضا من المشكلات التي يعاني منها المهتمون بالادب ، حتى ان المهتمين بهذه الدراسات يظنون أن قراءة البحوث اللسانية بلغاتها الاصلية افضل بكثير من ترجمتها ، لان الترجمة تزيد في صعوبة فهمهـا بدلا من تسييرها وايصالها الى القارىء علىنحو مقبول لائـق .

وقد حاولنا في ترجمة هذا المقال أن نتقيد بشيئين اثنين ، الاول : الاخلاص للنص والالتصاق به ، والثاني : عرضه بتعابير ومصطلحات مستخدمة في العربية تقابل التعابير الاجنبية وتؤدي معناها دون أن نشوه النص او نلوي عنقه .

وحتى تتحقق الفائدة المرجوة من المقال عمدنا الى تفسير بعض مصطلحاته والى تخريـج بعض اعلامه ، ولعل ذلك يساعد القارىء على فهم مايبدو منغلقا غامضا .

وكاتب هذا المقال ، رومان جاكبسون (Roman Jakobson) احد اعمـدة الدارسين في اللسانيات الحديثة ، روسي الاصل أمريكي الجنسية (ولد في موسكو عام ١٨٩٦) . وقـد

تأثر جاكبسون كثيرا بتروبستسكوي (Troubestskoy) (١٨٩٠ — ١٩٣٨) . وقد درس في عاصمة الاتحاد السوفييتي حيث أقام حلقة موسكو اللغوية واتصل بحركة تجديد النظرية الأدبية المعروفة باسم الشكلانية (Formalisme)

ويعد مع تروبستسكوي منشىء علم وظائف الاصوات Phonologie وأحيا من عام ١٩٢٨ — ١٩٣٨ حلقة براغ اللسانية التي كان لها عظيم الاثر في الدراسات اللسانية ، وأفضت الى قيام البنيوية في اللسانيات (Structuralisme) وكان لهذه المدرسة اللسانية شهرة وشيوعا كبيرين في الخمسينات في أوروبا . ولم يعد النقاد ، في تطبيق هذه المدرسة على الشعر ، يهتمون بأخلاقية العمل الفني بل بطريقة الاداء وبتركيب الكلمات وبنيتها وطبيعة العلائق بينها(١)، ولم يعد ينظر الى البيت الشعري على انه شكل من البحر التقليدي بل على انه وحدة وزنية مستقلة عما يجاورها ومتحدة بها في آن .

والمقال الذي نترجم دراسته في الشعر من منظور شكلاني يتناول فيه صاحبه بعض مشكلاته : النغم ــ الشكل ــ البيت الشعري وتركيبه ... كما يعالج بعض القضايا المتعلقة بطبيعة العلاقة بين الفنون ، متمثلا في كل ذلك بنماذج من الشعر التشيكي والادب الروسي .

ويلاحظ صاحب المقال ان القيم النقدية ليست ثابتة بل تتأثر وتتغير تبعا لتبدل العصور وتغير المدارس .... فشعر التفعيلة لم يكن مقبولا في الشعر التشيكي في القرن الرابع عشر ، وكان ينظر الى هذا الشعر بعد حين على انه اضطراب وتهويش ثم ماشى الشعر الحر الشعر المقفى (التقليدي) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وبعد ذلك تغيرت المعطيات وظهرت تيارات نقدية جديدة ، واختلفت الاذواق ، فاضحى الشعر الحر النوع الوحيد في الشعر التشيكي الحديث .

الم يحدث مثل هذا الصراع في الشعر العربي ؟ الم يكن شعر التفعيلة او الشعر الحر في بداءته ، خروجا على ماهو (طبيعي وصحيح) ؟ هاهوذا الشعر الحر يتعايش مع الشعر المقفى ، ولم يعد ينظر اليه على انه موجة عارضة وطراز طارىء بل يبدو انه أصبح وجها من وجوه الفن الشعري الجديدة المتجددة ، ولكن ايعني ذلك ان الشعر الحر سيلغي الشعر المقفى وينهي دوره أم أن للشعر العربي القديم خصوصيته الخاصة ؟

واخيرا ، اذا كانت النظرة الى العمل الفني عامة والى الشعر خاصة متغيرة ولئن كان الفن الشعري عرضة لكثير من التطورات والتعديلات أفليس هناك أمر ثابت فيه أو بدقيق العبارة أوليس في الشعر صفة مسيطرة ؟ ماهذه الصفة المسيطرة وكيف تتبدى ؟ ذلك ماسيجده القارىء في هذا المقال(٢) .

نص المقال :

لقد أمكن للمراحل الثلاث للبحث الشكلاني (Formaliste) باختصار ،من التميز بما يلي : ١ ـ تحليل الجوانب الصوتية لأثر أدبي ، ٢ ـ مشكلات المعنى في اطار التقنية الشعرية ، ٣ ـ اندماج الصوت والمعنى في مضمون كلي لا يتجزأ • وقد كان مفهوم **الصفة المسيطرة** خصباً ، على نحو خاص ، خلال هذه المرحلة الأخيرة ، وقد كان ذلك أحد المفاهيم الاساسية والأكثر اتقانا وانتاجا للنظرية الشكلانية الروسية• ويمكن للصفة المسيطرة أن تُعرف على أنها العنصر البؤري (المركزي) لأثر فني : انها تحكم وتحدد وتحول العناصر الأخرى • وهي التي تضمن تماسك البنية •

وتعين الصفة المسيطرة العمل الفني• والميزة النوعية للكلام الموزون ، بداهة ، هي بيانها النطقي وشكلها للـ (البيت Ccvers شكل بيتها) • ويبدو ذلك تحصيل حاصل : « البيت » هو «بيت» ـ ومع ذلك يجب علينا أن نستحضر في أذهاننا دائما هذه الحقيقة : يسيطر عنصر لساني Linguistique نوعي على العمل الفني في جملته ، ويتصرف بصفة إلزامية لا اعتراض عليه ، ممارسا مباشرة تأثيره على العناصر الأخرى • بيد أن « البيت » في حد ذاته ، نظام قيم (مجموعة من القيم) ، له ترتيبه الخاص للقيم العليا والقيم السفلى، ومن بينها قيمة مهيمنة هي الصفة المسيطرة ، التي من دونها لايمكن للبيت أن يدركَ أو يُقيَّمَ كما هو (في اطار فترة أدبية معينة ونزعة فنية معينة) • فالشيء الذي لا يمكن أن يُتصرَّف به في البيت الشعري ، في الشعر التشيكي في القرن الرابع عشر مثلا ، ليس البيان المقطعي (Le schéma syllabique) (التفاعيل) بل القافية ، بحيث أن هناك قصائد لايتساوى عدد مقاطعها حسب الأسطر (المسماة أبياتا « دون وزن ») ـ والتي تُعدُّ مع ذلك أبياتا ، بدلاً من

أبيات بلا قافية كان لا يسمح بها في تلك الفترة • وعلى النقيض كانت القافية ، في الشعر التشيكي الواقعي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، طريقة ممكنة ، في حين كان البيان المقطعي (التفاعيل) أمراً حتمياً ، غير قابل للاعتراض ، ومن دونه لا يكون البيت بيتاً ، وكانت هذه المدرسة تنظر للبيت الحر على أنه اضطراب (rythmia) غير مقبول • وقد اقتصر التشيكيون اليوم على حل هو البيت الحر الحديث ، ولم تعد القافية ولا أي نموذج مقطعي أمراً حتمياً لوجود البيت ، وعوضاً عن ذلك ، يكمن العنصر الحتمي الآن في النغمة ، ـ وبتعبير آخر ، أصبحت النغمة هي الصفة المسيطرة في البيت • ولئن كان لنا أن نقارن البيت النظامي ، الموزون ، الإسكندري (Alexandriade) (٢) التشيكي القديم ، بالبيت المقفى في الفترة الواقعية ، وبالبيت المقفى والموزون معاً في المرحلة الحاضرة ، فاننا نجد في الحالات الثلاث العناصر نفسها : القافية ، ، البيان المقطعي (التفاعيل) ، الوحدة النغمية ، وبالمقابل تدرجاً مختلفاً للقيم ، ونوعية مختلفة للعناصر الحتمية ، الضرورية ، وبالتحديد هذه هي العناصر النوعية التي تحدد دور المكونات (المركبات Constituans) الأخرى وبنيتها •

ولا يمكن البحث عن وجود الصفة المسيطرة في النتاج الشعري لفنان منفرد أو في العمود (Canon) الشعري وفي مجموعة ضوابط مدرسة شعرية فحسب ، بل أيضاً في فن عصر عُدَّ على أنه مشكِّل للمجموع • فمن الواضح ، مثلاً ، أن الصفة المسيطرة ، ذروة المعايير الجمالية في فن عصر النهضة (Renaissance) ، كانت ممثلة بالفنون البصرية • وكانت الفنون الأخرى كلها موجهة صوب الفنون البصرية هذه وكانت تأخذ مقامها في سلّم القيم حسب بعدها أو قربها من هذه الفنون • أما في الفن الابتداعي (romantique) ، فعلى النقيض ،

كانت القيمة العليـا تـَمنح للموسيقى • وهكذا فان الشعر الابتداعي انتهى به الأمر الى التوجه صوب الموسيقى : نـَظـّم البيت في (الشعر الابتداعي) موسيقيا ، وقلـّدت نغمة البيت لحن الموسيقى(٤) • وهذا التنظيم حول الصفة المسيطرة ، الذي يـُعد ، في الواقـع خارجاً على جوهر النتاج الشعري ذاته يلقي بكاهله على بنية القصيدة وعلى ما له علاقة بنسجها الصوتي وتركيبها النحوي وخيالها ، انه يغير معايير القصيدة العروضية (ما له علاقـة بالبحـور الشعـرية) والـدَوريـّة (Strophes) أي تركيبها • وفي علم الجمال الواقعي ، كانت الصفة المسيطرة الفن اللفظي ومن ثم فقد تغيرت مراتب القيم الشعرية •

بالإضافة الى ذلك ، تغير تعـريف العمـل الفني ، بمقـارنته مع مجموعات أخرى من القيم الثقافية ، تغيرا كبيرا ، منذ أن أخذ مفهوم الصفة المسيطرة على أنه قاعدة للانطلاق • فمثلا ، يمكن أن تـُضبط الرابطة بين النتاج الشعري والرسائل (التبليغات Les Messages) اللفظية الأخرى •ويوضح الموقف الذي يتجلى بوضع اشارة المساواة بين النتاج الشعـري والوظيفة (Fonction) الجمـالية ، أو بالضبط الوظيفة الشعرية ، عندما يكون لها علاقة بمادة لفظية ، (يوضح) سمات العصور التي تعظم فنـا قابلا لأن يكفي نفسه بنفسه ، فناً نقيا ، أي الفن للفن (l'art pour l'art) .

وكان يمكن للمرء في غضون المراحل الأولى للمدرسة الشكلانية ، أن يلمح آثارا واضحة لمثل هذه المعادلة • ولكن بات من المؤكد أن هذه المعادلة خاطئة : لايمكن للنتاج الشعري أن تقتصر وظيفته على الوظيفة الجمالية ، فله بالاضافة الى ذلك وظائف أخرى كثيرة • وفي الواقع ، غالبا ما تكون غايات النتاج الشعـري ذات علاقة وطيدة بالفلسفة والعـُرف الاجتماعي ، الخ • وبالمقابل ، لئن لم يسمح النتاج الشعري

كلياً بأن يتجدد بوظيفته الجمالية ، فان الوظيفة الجماليـة لا تقتصر على النتاج الشعري ، فكلام الخطيب والحديث اليومي ، والمقالات الصحافية والاعلانات والمؤلفات العلمية ، ـ يمكن لهذه النشاطات كلها أن تقيم وزنا للاعتبارات الجمـالية وأن تـحرك الوظيفة الجمـالية ، وغالبا ماتستعمل فيها الكلمات بنفسها ولذاتها ، لا على أنها ببساطة طريقة مـرجعية (référentil) .

وعلى النقيض تماما من موقف أحادي (وحداني moniste) قاطع ، تقع وجهة النظر الميكانيكية ، التي تقر للنتاج الشعري تعدد الوظائف ، وتعامل هذا النتـاج ، بتمعنأو ارتجـال ، على أنه مجموعة مركبة ميكانيكية من الوظائف • ولأن للنتـاج الشعري وظيفة مرجعية أيضا ، فان المدافعين عن هذه الناحية يعدونه مجرد وثيقة في التاريخ الثقافي والوسط الاجتماعي أو في السيرة • وهناك رأي معارض للنظرة الأحادية (وحدانية monisme) بكاملها والتعددية بكاملها معاً ، فهو مع حرصه الكلي على تعدد فعاليات النتاج الشعري فانه يقيم وزنا لتماسكه ، وبتعبير آخر ، لما يمنح النتاجالشعري وحدته ووجودهبالذات • ولا يمكن أن يحدد النتاج الشعري ، من وجهة النظر هذه ، على أنه نتاج لا يؤدي الا وظيفة جمالية أولا على أنه نتاج يؤدي وظيفة جمالية بالمؤازرة مع الوظائف الأخرى ، وانما يجب أن يتحدد النتاج الشعري ، في الحقيقة ، على أنه تبليغ لفظي تكـون فيه الوظيفة الجمـالية هي الصفة المسيطـرة •

فمن المسلم به أن العلامـات التي تجد فيهـا الوظيفة الجمالية نفسها ، في تطبيقها ، ليست غير قابلة للتغير ، وليست هي نفسها دائما • ولا يزال ،ملموسا ، أن أيعمود (قانون Canon) شعري أو أي مجموعة من الضوابط الشعرية ، في عصر معين ، تستوجب عناصر لابد منها وواضحة المعالم ، من دونها لايمكن للنتاج ان يأخذ هويتهالشعرية•

ان تحديد الوظيفة الجمالية على أنها الصفة المسيطرة في النتاج الشعري يسمح بتحديد مراتب مختلف الوظائف اللغوية ضمن النتاج الشعري • وتقيم الاشارة، في الوظيفة المرجعية (La fonction référentillé) . مع الموضوع المشار اليه رابطة داخلية صغرى ، (٢) وتحوز الاشارة ، بحد ذاتها ، على أهمية صغرى ، من بعد • وعلى النقيض ، تفترض الوظيفة التعبيرية ، بين الاشارة والموضوع ، رابطة أقوى وأكثر مباشرة، وفي نطاق هذه الشروط، فانها تعير البنية الداخلية للاشارة انتباها كبيرا • ان اللغة العاطفية التي تؤدي قبل كل شيء وظيفة تعبيرية ، بمقارنتها مع اللغة المرجعية ، أقرب عموما الى اللغة الشعرية (التي توَجه بدقة نحو الاشارة كما هي) • وكثيرا ما تتماشى اللغة الشعرية مع اللغة العاطفية ، والنتيجة أن صنفي اللغة هذين غالبا ما يكونان متماثلين ، على نحو خاطىء تماما • واذا أخذت الوظيفة الجمالية مقام الصفة المسيطرة في تبليغ لفظي ، فيمكن لهذا التبليغ ، بالتأكيد ، الاستناد الى عدد هائل من طرائق اللغة التعبيرية ، بيد أن هذه العناصر تخضع حينئذ للوظيفة الجوهرية للنتاج ، وبتعبير آخر ، تعيد الصفة المسيطرة له تشكيل العناصر هذه •

وكان للبحوث في الصفة المسيطرة نتائج خطيرة على ما له علاقة بالمفهوم الشكلاني للتطور الأدبي • فالمراد ، فيما يتعلق بتطور الشكل الشعري ، ليس تلاشي بعض العناصر أو انبثاق بعض آخر ، بل تخلخل العلاقات المتبادلة لعناصر النظام المختلفة أو بعبارة أخرى ، المراد هو تغير الصفة المسيطرة • وعلى النقيض ، تصبح العناصر التي كانت أصلا ثانوية ، عناصر أساسية وتحتل الصدارة ، داخل مجموعة معينة من الضوابط الشعرية العامة ، أو بخاصة في مجموعة من الضوابط التي تلائم ضربا شعريا معينا • وبالمقابل ، لا يبقى للعناصر التي كانت

أصلاً مسيطرة إلا أهمية ضئيلة وتصبح اختيارية • ففي الأعمال لـ/ شكلوفسكي (Chklovski) (٦) عُرِف النتاج الشعري على أنه عصارة طرائقه الفنية ، ولم يكن التطور الشعري إلا عبارة عن إحلال لبعض الطرائق محل طرائق أخرى • وظهر ، مع التطورات اللاحقة الشكلانية ، مفهوم أكثر إحكاما للنتاج الشعري على أنه نظام مركب ومجموعة من الطرائق الشعرية منسقة ومرتبة باتقان • ومنذ ذلك الحين كان التطور الشعري تغيرا في هذا الترتيب • ويتغير ترتيب الطرائق الفنية ضمن اطار ضربٍ شعري معين ، ويؤثر هذا التغير في ترتيب الضروب الشعرية ، وفي توزيع الطرائق الفنية بين مختلف الضروب ، في آن واحد • وتصدرت في الحاضر الضروب ، التي كانت أصلاً مسالك ذات فائدة ثانوية وتنوعات ضئيلة ، المقام الأول ، في حين رُدّت الضروب الأصيلة (التقليدية) الى الخلف • وتطرقت بعض الأعمال المستلهمة للشكلانية ، انطلاقاً من وجهة النظر هذه ، الى العهود المختلفة من التاريخ الأدبي الروسي ، فحلل جوكوفسكي (Goukovski) نمو الشعر في القرن الثامن عشر ، وأكب تينيانوف (Tynianov) وأيكنبوم (Eikhenbaum) ، وتابعهما عدد من تلاميذهما ، على تطور الشعر والنثر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر ، ودرس فيكتور فينوغرادوف (Victor vinogradov) نمو النثر منذ غوغول (Gogol) ، وعالج أيكهنبوم تطوُّر نثر تولستوي (Tolostoï) بالنسبة الى اللوحة الخلفية للنثر الروسي والنثر الأوروبي في ذلك العصر • وتعدلت تعدلاً كبيرا صورة التاريخ الأدبي في روسيا ، فأصبحت بلا مضاهاة أكثر غنى ، وأشدّ التحاما وائتلافا وتنسيقا في الوقت ذاته، من أركان (عناصر Membra disjecta) النقد الأدبي اللاحق المتفككة •

ومع ذلك ، فلا تقتصر مشكلات التطور على التاريخ الأدبي ، فيلاحظ المرء ، في الوقت ذاته ، انبثاق مسائل تتعلق بتعديل العلاقات بين مختلف الفنون ، وهنا يُعد سبر ميادين الانتقال خصباً بوجه خاص : نحو تحليل ميدان الانتقال بين الشعر والرسم ، كالزخرفة ، أو تحليل المنطقة الحادة بين الشعر والموسيقى ، كالأغنية العاطفية Romance

وأخيرا يلاحظ المرء بروز مشكلة التعديلات في العلاقات بين الفنون والميادين الثقافية الأخرى التي ترتبط عن كثب ، ـ وعلى الخصوص في العلاقات بين الأدب والنماذج الأخرى من الرسائل اللفظية • ويُعد تفلقلُ الحدود هنا ونظام التعديلات في المضمون واستطالات مختلف الميادين مضيئاً بشكل خاص • وتقدم ضروب الانتقال للباحثين فائدة كبرى • ومثل هذه الضروب عُدت ، في بعض العصور ، غريبةً على الأدب وعلى الشعر ، وفي أحايين أخرى تؤدي ، على النقيض ، وظيفةً أدبية خطيرة ، لأنها تتضمن عناصر تتأهب الآداب المستظرفة (علم الأدب : الشعر والبلاغة والأدب والقواعد Les belles - lettres) لتؤكد عليها ، في حين حرمت الأشكال الأدبية الأصيلة من هذه العناصر • وبين ضروب الانتقالً هذه ، هناك أشكال شتى من الأدب الذاتي (Littérature intime) ـ رسائل ، صحائف شخصية ، مفكرات ، وصف الرحلات ، الخ ـ شغلت مقاما ذا شأن في حقل القيم الأدبية في بعض العصور (في روسيا مثلا ، في أدب النصف الأول من القرن التاسع عشر) •

وبتعبير آخر ، ينتج عن التغيرات الدائبة في نظام القيم الفنية تغيرات في تقييم الظواهر الملموسة من الفن • وما كان النظام القديم يَعده مُنتقصاً أو يرتئيه ناقصا ، مرادفاً للانفعالية والشذوذ أو ،

ببساطة ، للخطأ ، أو ما كان يعتبره هـَرطقة (بدعيا héretique) مـُنحطـا ، مسلوباً من القيم ، يمكن أن يبدو معتمـدا على أنه قيمة ايجابية ، في اطار منظور نظـام جديد • لقد هاجم النقـاد ذوو النزعة الواقعية الشاعـرين الغنـائيين تيوتشف (Tioutchev) ⁽٧⁾ وفـِت (Fet) ⁽٨⁾ ، مـن (شعـراء) المرحلة الأخـيرة مـن الابتـداعية (romantisme) الروسية ، بسبب أخطائهماوتقصيرهما المزعوم ، الخ • وعندما نشر تورجنييف (Tourguenev) قصائدهما ، صحح بجرأة نـَغمها وأسلوبها ليحسنها وليوافقهامع النظام السائد •

وأصبحت طبعة تورجنييف الرواية الأصلية لهذه القصائد ، ولم تردع النصوص الأصيلة الى ما كانت عليه ويـُرد اليها اعتبارُها إلا في عصرنا ، ننظر اليها على أنها بداءة طليعية باتجاه تصورٍ جديد للشكل الشعري • لقد رفض الفقيه اللغوي التشيكي ج• كرال (J. Kràl) شعر إربن (Erben) ⁽٩⁾ وشيلاكوفسكي (Celakovsky) ⁽١٠⁾ لأنه خاطىء ورديء بمنظور المدرسة الشعرية الواقعية ، في حين أثنى العصر الحديث على قصائدهما وبالضبط على ما أ ُدين منهـا باسم الأصول الواقعية (القانون الواقعي) • ان آثار المؤلف الموسيقي الروسي الكبير موسورجسكي (Moussorgsky) ⁽١١⁾ لم تكن تناسب مقتضيات توزيع الأدوات الموسيقية على اللحن الذي راج في أواخر القـرن التاسع عشر ، فنقحها ريمسكي ـ كورساكوف (Rimsky - Korsakov) ⁽١٢⁾ أبو الإيقاع في ذاك العهد ، بتكييفها مع ذوق العصر وأعاد الجيل الجديد مكانة قيم التقليد القديم التي حافظت عليها « بساطة » موسورجسكي وألغتها مؤقتاً تصحيحات ريمسكي ـ كورساكوف ، وأبعد (هذا الجيل) ، بالطبع ، مثل هـذه التنقيحـات عن العمل الفني من مثـل (بوريس جودونوف Boris Godounov) ⁽١٣⁾ •

وأصبح التبدل والتغيرات في العلاقات بين مختلف ميادين الفن ، الانشغال الرئيسي في أعمال الشكلانيين • وقد فتح حقاً هذا الوجه من التحليل الشكلاني في حقل اللغة الشعرية الطريق للبحث اللغوي بعامة ، بحيث حث الخطا نحو انشاءجسر بين المنهج التاريخي ـ التطوري (Diachronique) ومنهج المقاطع العرضانية الوصفي (La méthode synchronique des coups transversales) ان البحث الشكلاني هو الذي أظهر بوضوح أن التغير والتطور ليسا أقوالاً ذات طابع تاريخي وحسب (كان هناك أولا A ، ومن ثم حل (الحرف) A1 مكان A) ، بل التغير أيضا حدث وصفي معاش مباشرة ، وقيمة فنية موافقة ، ويولي قارىء القصيدة ومشاهد اللوحة اهتماما فعليا بأمرين : الأصالة التقليدية ، من جهة ، ومن جهة أخرى ، التجديد الفني على أنه تحول عن هذه الأصالة (القانون) • ويدرك التجديد في اللوحة الخلفية للتقليد (أي في عمقه) ، وأظهرت الدراسات الشكلانية أن التزامن (Simultanéité) بين التمسك بالتقليد والانقطاع عنه هو الذي يشكل جوهر كل نتاج فني جديد •

الحواشي

(١) لمزيد من التفصيل حول تغير المناهج في دراسة الادب ، وتاثرها باللسانيات الحديثة انظر :
Bertil, Malmbery, les nouvelles tendances de la linguistique, Paris, P.U.F, 1, 72, P. 84 sq.

(٢) عنوان هذا المقال بالفرنسية ـ المسيطر La dominante ـ ، وهو عبارة عن محاضرة القيت في جامعة (Masaryk مازاريك) في (برنو Brno) تشيكوسلوفاكيا ، وقد نشرت بالفرنسية في كتيب بعنوان (ثماني مسائل في فن الشعر Huit questions de Poétique باريس ، طبع Seuil ، ١٩٧٧ ، ص : ٧٧ ـ ٨٥ •

وقد افدنا في كتابة هذه المقدمة وتخريج بعض الاسماء وبعض المصطلحات الواردة في المقال مما يلي :

— Dubois, Jean; Giacomo, Mathée, **Dictionnaire de linguistique,** Paris, Larousse, 1974.

— « Formalisme rasse », in **Encyclopaedie universalis,** Paris, 19, p. 179 Sq.

— Petit Robert, 2, dictionnaire universel des noms propres, 3ème éd., Paris, 1977.

— Schneider, **Cours de linguistique** donnés à l'Université de Strasbourg, 1978 - 1979.

ومن ثم فجميع التعليقات الواردة في الحواشي هي من صنيع المترجم .

(٣) ينطق في اللاتينية Alexandrius وهو بحر شعري مكون من اثني عشر مقطعا .

(٤) لمزيدمن التفصيل حول طبيعة الصلة بين الشعر والموسيقى وتطور النظرة الى الايقاع الشعري انظر : Jean, cohen, structéure, du langage poètique, Paris, flammarion, 1966, p. 111 qq

(١٥) تعد اللغة وسيلة لايصال المعلومات ، والوظيفة المرجعية هي الوظيفة الادراكية او الاشارية الادلالية التي يعد فيها مؤشر التبليغ العنصر الاكثر اهمية
Cf. Dictionnaire de linguistique, pp. 414 - 415.

(٦) فيكون بوريسوفيتش شكلوفسكي (Victor Borissovitch) : ناقد ومؤرخ ادبي سوفييتي (ولد عام ١٨٨٣) انتمى الى مجموعة الاخوة سيرابيون (Frères sèrapion) وقد ظهرت هذه المجموعة عام ١٩١٨ وكانت تبحث في « الحرية في الخيال والاستقلال في الخلق الفني » . من كتبه (انبعاث الكلمة، ١٩١٤) و (نظرية النثر ، ١٩٢٢)
Cf. petit robert, 2, p. 414, 697

(٧) فيدور ايفانوفيتش (Fidor Ivanovich) : شاعر روسي (١٨٠٣ — ١٨٧٣) مغمور في عصره ، ثم راجت شهرته اليوم ، وكان للرمزيين فضل في اعادة الاعتبار له وقد عاش طويلا في المانيا وكان يعمل في الحقل الدبلوماسي ، وكان لشعراء الابتداعية الالمان اثر واضح في شعره . ويعكس شعره ، تلقا غيبيا لروح ممزقة بين الظلام والنور . Ibid . p. 1818

(٨) أفاناسي أفاناسييفيتش فت (Afanasi a fanasievich) : تـوفي عـام ١٨٦٢ ، كان من أكبر المدافعين عن الشعر الخالص (النقي) « الفن للفن » ، كان شعره في الطبيعة والليل . وعده تشايكوفسكي شاعرا موسيقيا . Ibid . p. 650

(٩) كارل جارومير (Karel jaromir) : شاعر وباحث في علم الأجنـاس البشرية (توفي في براغ عام ١٨٧٠) ، اهتم بالشعر الفولوكلوري . Ibid , p . 604 .

(١٠) فرانتيشك لاديسلاف Frantisek Ladislav شاعر تشيكي (توفي عـام ١٨٥٢) : اهتم بالأغاني الشعبية . Ibid. , p . 362

(١١) مودست بتروفيتش (Modest petrovitch) : مؤلف موسيقـي روسي (توفي عام ١٨٨١) . وقـد قلـب الموسيقى بعمقه الانسـاني وقـدرته التعبيريـة المفـويـة في الفن . Ibid . , p . 1277

(١٢) نيقولاي ريسكي : مؤلف موسيقي روسي (توفي عام ١٩٠٨) كان لـه عظيم الأثر في التجديد الايقاعي . Ibid . , pp . 1563 - 1564

(١٣) « بوريس جودونوف » عبارة عن أوبرا مـن تأليف موسورجسكي ، تحكي قصة أحد القياصرة الروس ، وتعد احدى الروائع العالمية في تاريخ الأوبرا Ibid., p. 257 1277

❋ ✶ ❋

القناع الساخر

تجربة روائيين من الكاميرون

د. رضوى عاشور

في عام ١٩٥٦ الذي شهد انعقاد المؤتمر العالمي الأول للكتاب والفنانين الزنوج في مدينة باريس صدرت في فرنسا ثلاث روايات لكاتبين من الكامرون ، اثنتان منهما لفرديناند أيونو هما : حياة خادم والعجوز والوسام وواحدة لمونجوبيتي هي مسيح بومبا المسكين ، وفي العام التالي ظهرت رواية أخرى لبيتي هي المهمة انجزت .وعلى عكس الحفاوة البالغة التي استقبلت بها أعمال الروائي الافريقي كاما ـ الايي في السنوات السابقة مباشرة قوبلت هذه الأعمال اما بالتجاهل والفتور واما بالهجوم الغاضب والرفض . ولم يكن رد فعل المؤسسة الثقافية الفرنسية يرجع الى المستوى الفني لهذه الروايات بل الى الموقف السياسي لهذين الكاتبين وبالاسلوب الذي استخدماه في التعبير عنه .

نشأ كل من فرديناند أيونو (١٩٢٩) ومونجوبيتي (١٩٣٢) واسمه الحقيقي الكسندر بييدي ، في ظل الحكم الاستعماري للكامرون ، عمل ايونو وهو لايزال طفلا صغيرا في خدمة الارسالية الدينية في بلدته ثم ارسله والده بعد أن اتم دراسته بمدرسة القرية الى فرنسا لإكمال تعليمه . اما بيتي فلقد عرف الحياة في الارسالية الكاثوليكية بقريته حيث كان تلميذا في مدرستها. بعد ذلك انتقل الى

* هذه الدراسة فصل من كتاب تحت الطبع عن الرواية في غرب افريقيا

العاصمة حيث حصل على درجة البكالوريا ومنها الى فرنسا للدراسة الجامعية . والى جانب هذا التشابه في الظروف الحياتية لايونو وبيتي فان بينهما أيضا تقارب في الاهتمامات السياسية وفي القدرة على خلق الموقف الفكاهي والكتابة الهزلية . ولعل في هذه السمات المشتركة ما يكفي لتناول اعمالهما معا وتنوير القارىء من خلال الدراسة المقارنة .

تدور روايتا حياة خادم(١) لايونو ومسيح بومبا المسكين(٢) لبيتي اللتين صدرتا في نفس العام حول ذات الموضوع وهو سياسة الدمج التي تنتجها الحكومة الفرنسية في مستعمراتها بل ويستخدم الكاتبان أيضا نفس الصورة الرمزية للتعبير عن موضوعهما ، فالشخصية الرئيسية في كلتا الروايتين خادم في سن التكوين والمراهقة . يعمل توندي في رواية ايونو في خدمة الاب جلبرت ثم ينتقل بعد موته الى خدمة الكومندان (الحاكم العسكري الفرنسي للمنطقة) . وفي رواية بيتي يعمل دينيس ايضا خادما شخصيا للأب درومون مسؤول الارسالية الكاثوليكية والروايتان مكتوبتان من وجهتي نظر « البطلين » في شكل مذكرات يقومان بتدوينها ، ومن خلال هاتين الشخصيتين يقوم أيونو وبيتي بتقديم ترجمة انسانية ومقنعة للسمات النفسية لشخصية المستعمر الذي ينظر الى سيده كاله يرى خلاصه في التوحد به . في رواية حياة خادم يهرب توندي من والده ويلجأ الى الاب جلبرت الذي كان يلقى له وللأطفال الآخرين بقطع السكر ويكتب توندي في مذكراته :

« انني أدين للأب جلبرت بكل ما هوانا . انه صاحب الفضل الأول علي وانا احبه جدا ، إنه مرح ولطيف وعندما كنت صغيرا كان يعاملني كحيوان اليف . كان يحب أن يشد اذني وطيلة الوقت الذي كنت أتعلم فيه كان يروق له أن يراقب دهشتي المستمرة من كل شيء .

انه يقدمني الى البيض الذين يزورون الارسالية كأفضل انجازاته . فأنا

ولده وخادمه الولد الذي بامكانه ان يقرأ ويكتب ، ويقوم على خدمة القداس ، ويعد المائدة ويكنس له حجرته ويعد فراشـــه . انني لا أتقاضى أجـرا ولكنه يعطيني بين فترة واخرى قميصا أو بنطالا قديما لقد عرفني الاب جلبرت منذ أن كنت عاريا تماما وهو الذي علمني أن أقرأ واكتب ... ولاشيء يمكن أن يكون اثمن من هذا حتى ولو كان علي أن أرتدي ملابس سيئة . (ص١٦)

يكشف ايونو لقارئه بشكل مقتصد وفيما لا يزيد عن فقــرتين ، موضوع روايته وجوهر الحدث فيها واسلوبه في اعتماده المفارقة الساخرة . نعم توندي نتاج خالص للأب جلبرت ، انه يدين لـــه بوظيفته كخـــادم يثير دهشة الأسياد بمعرفته للقراءة والكتابة ويعمل كالأقنان بلا اجر اللهم إلا خبز يومه وبعض الملابس القديمة . ولايعي توندي في براءته مايعيه الكاتب والقارىء من حقيقة وضعه . وتتفرغ من هذه المفارقة عشرات المفارقات الاخرى التي تخلق الموقف الهزلي الساخر المتجذر في نفس الوقت في واقـــع مأسوي .

ومنذ الصفحات الاولى للرواية يشـــير الكاتب بسخرية الى تبني توندي وتوحده مع موقف سيده وتوحده معه حين يكتب في مذكراته « وضبطت نفسي متلبسا بالتفكير في انني كأحد الببغاوات البـــرية التي كنا نجيبها الى القريـــة بحبـــات الـــذرة . » (ص١٥)

ويستغل ايونو هذه الصورة التي ترد بذهن توندي أثناء استعادته كيف تبع الاب جلبرت الذي كان يعطيه السكر في خلق مفارقة ساخرة بتحميلها معنى مزدوجـــا .

وفي رواية مسيح بومبا المسكين يلعب دينيس خـــادم الارسالية الصغير نفس دور الببغـــاء هذا فهو يردد باستمرار كلام الأب درومون حتى انه يسهل على القارىء تحديد فقرات كاملة على لسان دينيس تبدو اعادة حرفية لكلمات

القس الفرنسي . هذا اذا تقمص الموقف العام للأب درومون الذي يحبه دينيس ويحترمه كما لو كان أباه . انه وهو الولد الافريقي القروي الفقير ينظر الى الافريقين الآخرين نفس نظرة الاب المتعالية الرافضة لمارساتهم الاجتماعية والدينية ، وفي رأيه انهم يستحقون غضب الله لكفرهم ، انهم كأهل « وعمورة » وبلادهم هي « مملكة الشيطان » وحين تتكشف أمام عيني الصبي فضيحة كبيرة في الارسالية يسأل الأب نفسه لإهماله في الاشراف على ما يدور في ارساليته يستمر في تبني موقف سيده وترديد كلامه : « أي جنس ... لعلنا فعلا ملعونين كما يقول الكتاب المقدس ؟ » ثم يضيف « من المؤكد أن حدوث شيء مشابه في بلد الأب مستحيل » (ص١٨٨) فهل يضحك القارىء على بلاهة هذا الولد أم يبكي على ما أصابه من تشويه عقلي ونفسي .

ولا نجد في أدب غرب افريقيا كله نماذج أبلغ على مايصيب نفسية المستعمر من تشويه مما يقدمه أيونووبيتي وهما يقدمان من خلال توندي ودينيس الصورة النموذجية لهذا لشخصية التي درسها فرانزفانون في كتابة بشرة سوداء اقنعة بيضاء (١٩٥٢) حيث أوضح كيف يحطم الوضع الاستعماري التكامل العقلي والنفسي للمستعمر منذ طفولته . ودلل فانون على كلامه بأمثلة من جزر الانتيل حيث تصور مجلات الأطفال والافلام السينمائية الزنوج والهنود الحمر (السكان الأصليين) كنماذج للشر والتوحش « وبما أن المشاهد يتوحد دائما مع المنتصر فان الزنجي الصغير وبنفس السهولة التي يتقمص بها الطفل الابيض هذا الدور يصبح كاشفا ومغامرا ومبشرا يواجه مخاطرا ان يأكله الزنوج الاشرار . »(٣)

والنتيجة الطبيعية لعملية غسيل المخ هذه التي يتعرض لها المستعمر منذ طفولته هي أن يتطلع الى سيده ودينه ونمط حياته وتاريخه باختصار الى حضارته كجوهر الخير والرقي في حين يرى في نفسه وأهله وحضارته صورة للدونية والتخلف . إن « أبيض وأوربي ومسيحي » تصير نقيضاً « لأسود وافريقي

ووثني » ، الاولى هي الخير والجمال والتقدم والاخيرة هي الدونية والتوحش . وهكذا يرفض المستعمر نفسه ويتوحد مع نقيضه ويشعر بأنه « يرتقي من دنيا الغابة التي نشأ فيها بمقدار ما يتبنى الأنمطة الحضارية للبلد الام »(٤)

ويوضح فانون في بحث له عن العنصرية والثقافة ان هذه العملية النفسية مرتبطة ارتباطا عضويا بالاستغلال الاقتصادي لابنــاء المستعمرات . ويقول : « ليس بالامكان استعباد أناس دون جعلهم يشعرون بشكل كامل بالدونية . والعنصرية هي الشكل الانفعالي والعاطفي وأحيانا الفكري الــذي تتبدى فيه عملية تحويل الآخرين الى الشعور بالدونية » ويؤكد فانون ان الغزو العسكري يواكب تدمير الأنمطة الاجتماعية ويفرض الغازي على السكان الأصليين مجموعة جديدة من القيم ، يفرضها قسرا « بقوة المدافع والسيوف » وحين يشاهد أهل البلاد تدمير ثقافتهم يبدأون في الاعتقاد بأن « الله لا يقف الى جانبهم » ويشعرون بالذنب والدونية ويحاولون الهرب باعلان انتمــائهم الكامل وغير المشروط الى النماذج الثقافية الجديدة وبادانة أنمطتهم الثقافية الأصلية . »(٥)

ويكاد هذا الوصف ينطبق حرفيا على توندي الــذي تراه فخورا بخدمته للأب جلبرت سعيدا بعمله الجديد في بيت الكومندان . وهو يشعر بالوجد حين يلمس يد سيدته التي وصلت لتوها من فرنسا : « لقد امسكت بيد مليكتي ، شعرت أنني حر فعلا . من الآن فصاعدا ستصبح مقدسة لا تعرف المناطق السفلى من جسدي . » (ص٥٥) ويستمر توندي في وصف سعادته بشكل يثير سخرية القارىء وضحكه ليس فقط لما فيه من مبالغة لكن ايضا لما يحتويه من مفارقة فتوندي نفسه هو الذي يكتشف بعــد ذلك ان هذه المراة تخون زوجها الكومندان الذي لاتزعجه الخيانة ذاتها ، حين يعرف بالأمر ، بقــدر ماتزعجه معرفة خادمه الافريقي بها فيلقي به الى مفتش البوليس للانتقام منه . ويموت توندي بعد ذلك متأثرا بما لقيه من تعذيب على يد المفتش .

وتنتهي رواية حياة خادم بلحظة كشف نفسي تتلخص في العبارات التي يقولها توندي المحتضر الذي هرب من الكامرون ولجأ الى بلد مجاوروالذي يتعرف وهو على فراش الموت على شخص من ابناء وطنه فيقــول له : « فرنسي ، فرنسي ، أنت من الكامرون ؟ » وحين يجيبه الرجل بأنه كذلك يقول له توندي « ياأخي ، ياأخي ماذا نكون ؟ مــاذا نكون ، نحن الســود الذيــن نسمى بفرنسيين ؟ » (ص ٥) .

وتظل هذه العبارات التي ترد في مدخل الرواية معلقة كأنها تحــوم فوق الحدث لا تستقر لتكتمل دلالتها الا حين ننتهي من قراءة الكتاب فنكتشف أنها تحمل في ضباتها مأساة جمــاعة بأكملها لا مأساة بطلها الفرد وتعبر هذه الكلمات عن ختام رحلة المعرفة التي خاضها توندي والتي كلفت حياته ، الرحلة التي تعلم منها أن الاستعمار والدمج حقيقتان متناقضتان اما ما يسميه الفرنسيون بالدمج فلا يعني سوى اغتراب الانسان الافريقي وفقدانه لماهيته اي استعباده .

ورغم الجوهر المأسوي للحدث في حياة الخــادم الا أنها تمتلىء بالمواقف الفكاهية (كخيبة الأمل العظيمة التي تنتاب توندي وهو الــذي يقدس سيده الكوندان حين يراه مرة عاريا فيعرف أنه دون ختان) وتزخر بالعبارات ذات المعنى المزدوج التي تحمل مفارقات ساخرة (كأن يقول توندي مثلا في بداية الرواية وهو الذي سيضرب بعد ذلك حتى الموت : « كان أسلافي من اكلة لحوم البشر . ومنذ أن جاء البيض تعلمنا انه يجب عدم النظر الى الآخرين كحيوانات » (ص١٠) لقد وصفت هذه الرواية بأنها « من اكثر الروايات الافريقية اثارة للألم »(٦) وهي فعلا كذلك لأنها تعبر عن تجربة مأسوية ، والهزل فيها ليس سوى قناع يحتمي به الكاتب من ألمه وغضبه ويتمكن عن طريقه بتحقيق التوازن اللازم للكتابة .

وتنقل رواية العجوز والوســام(٧) لنفس الكاتب تجــربة مأســوية أيضا كسابقتها . فــ (ميكا) الذي ينتمي لأجداد يلقبون « بالأسود » و « الرعود »

و « بالسلالة التي لا تهتز في العاصفة » « والنهر الذي لا يخاف الغابة » يجد نفسه يوم الاحتفال بعيد الثورة الفرنسية واقفا في وسط الساحة داخل دائرة طباشيرية ينتظر وصول ركب المسؤولين الفرنسيين الذين سوف يمنحونه وساما تقديرا لخدماته الجليلة لفرنسا فقد قدم أرضه لكنيسة وولديه في الحرب . وبدأ ميكا وهو يقف تحت وهج الشمس الحار تؤلمه قدماه بسبب حذاء جلدي لم يلبس في حياته مثيلا له وتلح عليه الرغبة في التبول « بدأ مِكا يدرك الوضع الغريب الذي وجد نفسه فيه فلاجده ولا ابوه ولا اي فرد من افراد عائلته الكبيرة وضع مثله داخل دائرة طباشيرية بين عالمين ، عالمه هو وعالم هؤلاء الآخرين الذين سلموا بالاشباح حين وصلوا لهذه الارض لأول مرة . لم يكن مع اهله ولم يكن مع الآخرين . » (ص١٠٨)

وعدم ارتياح مِكا لوضعه الغريب هذا معزولا ومفصولا وحده داخل دائرة طباشيرية هو البداية الحقيقية لوعيه بأزمته وبالتالي رفضه لحالة الرضى المستسلم الذي نراه فيها في بداية الرواية حين يستيقظ هو وزوجته في الصباح ويركعان للصلاة كأنهما « جملان ينتظران أن يحملا » (ص٢٤) يشعر مِكا الواقف في انتظار الوسام بالاغتراب أما زوجته التي وقفت تشاهد عن بعد وقلبها يكاد يتوقف من شدة فرحتها به فهي تسمع تعليقا من أحد الشباب الواقفين بالقرب منها وكأنه فتح أمامها باب الجحيم الذي كان ايضا بابا للحقيقة يقول الشاب دون أن يعرف أن كلماته سوف تصل الى اذن الزوجة : « اعتقد انه كان يجب لن يغطوه بالأوسمة ، ذلك انسب ، لا تنسى انه فقد أرضه وولديه من أجل هذا . » (ص١١٧) وكصاعقة أو زلزال تترك هذه الكلمات المرأة مهدمة محطمة مفتوحة العينين على واقع مفجع لم تكن تعيه في السابق . وهكذا يبدأ وعيها ويكتمل في لحظة واحدة خاطفة . أما وعي ميكا الذي بدأ يتخلق وهو واقف وحده في الدائرة الطباشيرية فلا يكتمل الا بتجربة مؤلمة . ففي ليلة نفس اليوم الذي حاز فيه على الوسام ، وهو في طريق عودته الى بيته ، يفقد طريقه

وسط العاصفة والسيول ويقبض عليه بتهمة التواجد ليلا بالقــرب من المنطقة السكنية الاوروبية ويضرب ويهان لأنه افريقي طبعا ـــ وفي الصباح فقط وحين يتأكد الضابط من هويته يتركه يمضي .

صحيح ان مِكا اعتنق الدين الجديد وقبل الفرنسيين الذي حملوه اليه ولكنه ايضا لم يفرط ابدا في اعتزازه الشديد بنفسه كرجل جدير بأسلافه العظــام . وتأتي هذه التجربة لتفتح عينيه على حقيقة وضعه كافريقي مستعمر ولتشكل تحولا عميقا في موقفه فيرفض ، قبل أن يطلع النهار وهو لا يزال في الحبس ، الوجود الذي اذله : الفرنسيين والديانة التي أتوابها .

ويرجع مِكا بذاكرته وهو عائد الى داره بعد الافراج عنه الى ظهور أول رجل أبيض بالمنطقة . كان لايزال طفلا ولكنه يذكر أن الطبول ظلت تدق طوال النهار والليل ، وأن الرجال استعدوا بالحراب والبلط ، ودهنوا أجسادهم بمراهم تحميهم اثناء القتال . وحين قتل الرجل الأبيض أهديت جمجمته لجد مِكا الذي كان قائدا عظيما والذي أهداها بدوره له يوم انقتل أول فهد في حياته .وحين يصل الرجل الى هذه النقطة في تفكيره يقول بصوت عالي : «لست خائفا من البيض» ثم يذكر في هذه الجمجمة التي القى بها في النهر يوم عمد ليصبح مسيحيا فيقول مرة أخرى بصوت عالي : « يوم أصبحت عبدا » (ص١٦) .

ويربط ايونو بين استعباد الافريقيين وقبولهم للمسيحية التي كانت في نهاية المطاف أحد الهياكل الثقافية الغربية التي حلت محل الهياكل الافــريقية بهدف خلخلة جذور الافريقي وجعله تابعا . ويحاول مِكا بعد ما أصابه من التحول في تلك الليلة في الحبس وصل نفسه بماضيه وبمعتقداته القديمة واذ يمر بالغابة في طريقه الى داره يسميها « غابة العودة » وهي عودة الى التكامل النفسي عبر وصل الحاضر بالماضي والوعي بأن اندمــاجه في « البلد الأم » مستحيل لأنه مختلف ولايمكن الا أن يكون كذلك . وكما يحمل ايونو دائرته الطباشيرية بايحاءاته

رمزية فهو يحمل أيضا هذه العودة الى البيت والى الأهل عبر الغابة بالدلالات الموحيـــة .

وعن العجوز والوسام يقول الكاتب الغاني كوفي آرونور انها وليدة غضب ملك المؤلف زمامه وترجمه بلمسات ساخرة مرة . ويضيف أن العنف الجســدي الذي شكل موضوعا أساسيا في حيــاة خادم يمتد في هذه الــرواية الى مجال العنف النفسي(٨) . واتفق تماما مع أرونور في ان العنف النفسي هو جوهرالتجربة المأسوية للرواية . صحيح ان مِكا يشعر بالثورة والغضب لما اصابه ولكنه ايضا يشفق على نفسه وعلى رفاقه يكرر : « مــا أبأسنا » ، وتنتهي الرواية بالكلمات التالية التي يقولها وهو يتثاءب قبل أنينام : « لست الآن سوى رجل عجوز » . لقد انهكته التجــربة .

ويستخدم أيونو في العجوز والوسام موضوع الرحلة التي يبدأها الانسان راضيا وجاهلا وينتهي منها بالمعرفة والألم . ولا يقتصر هذه المعرفة على مكا وحده بل تصبح حصيلة الجماعة ككل . فأهله وأصدقاؤه الذين جاؤوا يشاركونه الفرح عادوا ، يشاركونه غضبه وألمه وأيضا معرفته . انهم حين يعرفون ماحل به يبكون وتندب النساء بينهم ويلقين بأجسادهن يمرغنها على التراب . وفي النهاية يقف نتي ، أحد الاصدقاء يقــول :

« لقدبكينا كثيرا وحتى لو كانت الدموع لا ترجع الموتى فان ما سكبناه اليوم من دمع لم يكن بلا فائدة . »

قال أحدهم : « أن نتي على حق . »

« أقول أن هذه الدموع لم تكن بلا فائدة لأن ما حدث للرجل ذي السنوات لناضجة المسمى بمِكا قد حدث لنا جميعــا من خلاله ... » « لنا جميعا ، لنــا جميعــا ! » ..

« فمن يدخل المصيدة وعيناه مفتوحتان ؟ » (ص١٧٦)

وبالرغم من التجربة المأسوية للرواية الا انها تقدم لنا فكاهة من الطراز الاول . ولا تفوت عينا أيونو وهو الكاتب الساخر امكانيات الهزل في أشد المواقف اثارة للألم ، وهو يتميز بقدرة غير عادية على تقديم شخصياته من خلال لمسات ساخرة سريعة تبرز بعدها بملامحها المحددة التي ستعصي على النسيان. ولنأخذ مثلا وصف بعض اصدقاء مِكا الذين يأتون لتهنئته حين يعلمون بخبر الوسام .من هؤلاء الاصدقاء نوا الذي يبدو « كقطعة من اللحم المدخن المجفف » ونتي الذي تبدو عليه المراحل الاولى لداء الفيل والذي ظل يذهب الى المدينة المجاورة لمدة عشرين عاما للبحث عن عمل . ومقوندو الذي تساقط كل شعره فبدا أصلعا ومجعدا « كسحلية قديمة » وايفينا الذي تقاعد من عمله كطباخ للقساوسة بعد ان فقد اسنانه فعاد يمضي ايامه يدفيء نفسه في الشمس وينتظر الموت بهدوء . (ص ٣٨ و ٣٩) كان هؤلاء الزوار وغيرهم في كوخ مِكا على اي شيء يمكن ان يحتمل مؤخرة « والبعض قد رفع ملابسه كي لا تتسخ . وكانوا يجلسون بمؤخرتهم العارية على الارض » (ص٣٩)

وهذه الصورة لبشر بسطاء فقراء يجلسون بمؤخراتهم العارية على الأرض ويتوقفون بين الحين والآخر وهم يتكلمون أو يضحكون او يبكون ، ليبصقوا أو يتمخطوا بصوت عالي على الأرض ، هي الصور النقيضة للشخصيات المثالية المتوهجة جمالا التي درج عليها كتاب « الزنوجة »لقد اختار ايونو الأسلوب الواقعي ضاربا عرض الحائط بالحساسيات التقليدية لدى بعض الرواد من الكتاب الافريقيين الذين دفعهم الخوف المستمر من العين الأجنبية . وللرغبة في دحض ماوصف به الافريقيون من توحش وهمجية الى التأكيد المستمر على جمال افريقيا وعراقة حضارتها . اما ايونو فيتجاوز حالة رد الفعل هذه ويستخدم أسلوبا ساخرا يرى بطله كالقرد احيانا وكالكلب

أحيانا أخرى تماما كما يذكر وجه الخنزير ميكا وهومار في الغابة في طريقه الى بيته بالمفتش الفرنسي الذي كان يحقق معه .

وكما يقول الكاتب النيجري ج . ب . كلاك في مقدمته للعجوز والوسام فان ايونو عادة مايشبه شخصياته بالحيوانات وهو بذلك يقلب الأسلوب الشائع في الحكاية الشعبية التي تهب الحيوانات صفات انسانية .(٩)

وقد يظن القارىء أن ايونو يتخذ موقفاً متعالياً من ابناء وطنه من الافريقيين ولكنه يخطىء إن فعل ، لان الرواية ككل تكشف عن قدر كبير من الحب والتعاطف تجاههم .

ويتميز أسلوب ايونو كما سبق واشرت بقدرة غير عادية على المزج المستمر بين الهزل والفكاهة من ناحية والجد والمأساة من ناحية اخرى . ولعل في موقف ميكا داخل تلك الدائرة الطباشيرية ابلغ مثل على هذا المزج الموفق بين المضحك والحزين . ويزيد من هزل الموقف أن ميكا الواقف تحت وهج الشمس المتقدة يبدأ في الصلاة ،انه في مأزق :

« ياالهي القادر على كل شيء انت وحدك تبصر كل مايدور في قلوب الناس . انت تبصر أن اغلى أمنياتي الآن في هذه اللحظة وانا اقف في انتظار الوسام والزعيم الأبيض ، وحدي في هذه الدائرة بين عالمين » وفتح عينيه ونظر أمامه وخلفه ثم أغلقهما ثانية « بين عالمين آه يارب ـ جعلتهما مختلفين تماماً عن بعضهما ، تعلم أن أمنيتي الغالية ورغبتي الملحة هي أن أخلع هذا الحذاء وأن اتبول ... نعم اتبول . انني مذنب بائس ولكني اتوسل إليك ان تساعدني في هذا الطرف الذي لم اعش مثله من قبل طيلة حياتي . باسم سيدنا يسوع . لتكن مشيئتك . وها انا أشير بعلامة الصليب داخلي . » ص١١١

ويكشف أسلوب ايونو الذي يمزج بين الهزل والمأساة عن قناعة بأن الحياة نفسها أكثر تعقيداً من أن تختصر أو تلخص في حالة واحدة محزنة

او مضحكة . كذلك يستفيد الكاتب من هذا الاسلوب في خلق فواصل فكاهية تخفف من وطأة الحدث المأسوي على القارىء

ولنأخذ مثلا آخر على هــذا الأسلوب ذلك المشهد الذي جلس فيه كل اقرباء ميكا واصدقاؤه ينتظرون وصوله في قلق بالغ يظنون أن حادثاً وقع له. وفجأة يهب فتى صارخاً وقد ابصر ميكا قادماً : « ميكا لم يمت » صرخ فتى وهب على قدميه ناسياً أن يسحب ثوبه ليستمر به مؤخرته العارية . « ميكا لم يمت » .

ومن النماذج الرائعة فعلا التي تتبدى فيها قدرة أيونوعلىالتعبير الساخر عن اكثر الحقائق إيلاما وإثارة للغضب والمرارة ذلك المشهد من رحلة اخت ميكا وزوجها المتجهان اليه لتهنئته بالوسام . يتوقفان للراحة والطعام في إحدى القرى على الطريق حيث ينزلان في كوخ بعض المعارف الذين كانــوا يتدفاون حول النار . كان بينهم « طفل عادي تماماً الامن صليب حول عنقه ، يعلق يلعق قدراً » ويقول الآب لضيفه : « هــذا ديجول ، ابني الثاني ... اتتذكر لقد تزوجت أمه بعد الحرب ؟ » ويقول الضيف : آه الأطفــال اليوم يكبرون كعيدان الذرة ... تعال ياديجول سلم علــي » وحين يتقلب ديجــول الصغير على حيائه أخيرا ويتقدم نحو الضيفين واصبعه في انفه بدا من المستحيل تحديد لونه الذي اختلط بتراب الأرض ورماد النار وسواد قاع القدر الذي كان يأكل منه ، ويعرف ان الصبي قد ولد في الوقت الذي كان اسم الجنــرال الشهير موضه . كان هــذا بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة . في وقتها اصبح كل شيء ديجول ... كانت صور الجنرال في كل الاكواخ . كانت هناك بنات يدعين ديجول وأولاد يدعون ديجول . » (ص ٧٨ ، ٧٩) .

وقد يفاجأ القارىء باسم الطفل وقد لايفاجأ ولكن المؤكد انه سوف يضحك للمفارقة وهي مفارقــة فيالشكلو المضمون ـ والمؤكــد ايضا أن اي قارىء

واعخصوصالوكان افريقيا سوف يفهمما في المفارقة من دلالة مريرة فما هي العلاقة بين هـذا الطفـل الفقير العـادي المتسخ وبين الجنرال الفرنسي ؟ اللهم إلا العلاقة المفتعلة التي تمليها سياسة الدمج والتي تجعـل من ديجول بطلا قومياً يشرف كل الفرنسيين بما في ذلك « الفرنسيين الافريقيين » . أن اسم الطفل متنافر مع المكان ، انه نشاز في السياق الافريقي . ويكمل الصليب الذي يتدلى من رقبة الطفل الدلالة الرمزية للموقف . لقد منح الفـرنسيون لهذا الطفـل الافريقي هوية : اسما وصليباً فصار « مواطناً فرنسيا » فما الذي يطمح اليه أكثر من ذلك .

وتتسم العجـوز والوسام الـى جانب انحيازها الكامـل لقضية التحرر الوطني برؤية نقدية ناضجة تتجـاوز التبسيط المخل للواقـع الافريقي وهذه الرؤية مع قدرة الكاتب على ترجمتها في بناء يحقق التوازن الكلاسيكي بين الصرامة والبساطة ومن خلال شخصيات ومواقف تنبض بالحيـاة والفكاهـة والمعـاناة المرة تعطي الرواية مكانة متميزة في ادب غرب أفريقيا .

في منتصف الخمسينات كانت فرنسا الاستعمار في مأزق . اذكر القارىء بهزيمتها في معركة ديان بيان فو في عام ١٩٥٤ ، وفشـل حملتها المشتركة على السويس في ١٩٥٦ ، وعجزها في قمع النضال المتصاعد للثورة الجزائرية . ولم تكن تلك فقط هي المشاكل التي واجهتها فرنسا في تلك السنوات ، اذ واجهت ايضاً بداية تحطم الصورة التي أملتها على العالم لسنوات طويلة ، واقصد صورة الأم الاستعمارية الحنون التي تمنح لابنائها الافريقيين اسمها الفرنسي وحضارتها الهيلينية العريقة . وشهدت باريس الخمسينات ظهور عشرات الكتب الجادة في مجالات السياسة وعلم النفس والأدب وغـيرها تكشف زيف الصورة وتبرز حقيقة العلاقة بين المستعمر والمستعمر .

ومن بين الكتاب الذين شاركوا في خلق هـذا التيار الروائي الكامروني

مونجو بيتي الذي تناول بالنقد الساخر والجريء الوجود الاستعماري في أفريقيا من خلال تناول دور الكنيسة ودور التعليم . واذكر القارىء مرة اخرى أن هاتين المؤسستين كانتا تشكلان مفخرة الإنجاز الاستعماري في القارة ، فدعى المستعمر انه حمل للافريقيين خلاصاً دينويا وروحياً الاول من خلال ماانشأه من مدارس والثاني عبر الدين الذي حمله المبشرون .

حول دور الكنيسة في أفريقيا تدور روايـة مسيح بومبا المسكين ، وهي نصور العلاقة بين المستعمر (بكسر الميم) والمستعمر (بفتح الميم) من خـلال تقديم العلاقة بين المبشر وخادمه الافـريقي . ان الاب درومـون مسـؤول الارسالية الفرنسي يلقب من قبل اطفال القرية بالمسيح ويرى خادمه دينيس انه يستحق هـذا الاسم فعلا لأنه يجعل من الناس مسيحيين طيبين (حتى ولو كان ذلك ضد ارادتهم) . انه في قول دينيس رجل صارم ، صاحب بأس وسلطة مسيح حقيقي (ص٣) وحقيقة الأمر ان المبشر الفرنسي ، كما يتضح من هـذا الوصف ومن سلوك الأب في سياق الرواية ، ابعد مايكون عن الصفات الشائعة عن شخص المسيح بل انـه العكس من ذلـك اذ يجسد ابويـة السيد في كل علاقاته ، انه يامر وينهي ويوبخ ويعاقب باستخدام العصا لو لزم الأمر . ويعرف الافريقيون من واقع تجربتهم ان اي شخص أوربي يصبح كذلك بعد مضي فترة على معيشته في افريقيا . ويقولون أن الأب لوجون القس الجديد الـذي يبدو ودوداً ولطيفاً : « سوف يصبح كالأب درومون عنيداً ، سريع الغضب ، لايسمع مايقال له ويفعل كل شيء تبعاً لافكاره هو » (ص٨) وشخصية درومون ولوجون المستقبل ، الشخصية الأبوية « التي تفترض قصور الآخرين ودونيتهم هي في واقع الامر لب الشخصية الاستعمارية» وكما يقول البرت ميمي الكاتب التونسي واضع كتاب المستعمر والمستعمران الوضع الاستعماري يخلق شخصية المستعمر (بالكسر) بقدر مايخلق شخصية المستعمر (بالفتح) فالمستعمرون الاوربيون

اداريين وتجارا ومبشرين يكتسبون سمات مجددة اثناء وجودهم في المستعمرة وعملهم من اجل ترويض اهلها بما يخدم مصالح « البلد الأم » ولا يشكل الاب درومون استثناء اذ يتحول مع مرور الوقت ، من نواياه الطيبة في نشر الدين المسيحي بين الافريقيين الى طاغية صغير يعطي لنفسه حق الوصاية حتى على من لاينتمون الى ارساليته او دينه . كذلك لاينجو من عنصرية تبدو تلقائية في سلوكه واقواله .

والحق ان الاب درومون رغم عنصريته هذه يظل محتفظاً ببعض الأصالة التي تدفعه الى التفكير المستمر في العلاقة بين الدور التبشيري للارسالية والاستغلال الاقتصادي للأهالي وهو يعي هذه العلاقة تدريجيا حين يجد ان هؤلاء يرتبطون أكثر بارساليته حين تزداد معاناتهم من جراء اضطهاد السلطات الفرنسية لهم . وحين يتحقق الأب تماما من وجود هذه العلاقة فانه يقرر العودة الى بلاده لأنه لايريد أن يكون « شرطياً لحماية النظام » وهو يجيب على مدير المنطقة الفرنسي الذي يطلب منه ان « يطبخ » للافريقيين مسيحية تناسبهم اي شيء لدرء الخطر الاحمر عن أفريقيا ، بأنه يفضل الا يكون مسؤولا امام الرب عن التوسع الاستعماري « ص١٥٨ ، ١٥٩ » وهكذا تتصارع شخصية رجل الدين الشريف مع شخصية المستعمر (بالكسر) داخل الأب درومون ، ترجح كفة الواحد ثم كفة الآخر . ويبدو هذ اواضحاً من موقفه من الفضيحة التي تتكشف في ارساليته وتفصيلها أن للارسالية بيتاً لاعداد زوجات المستقبل إعداداً مسيحيا على كل فتاة مسيحية مخطوبة أن تمضي فيه عدة شهور قبل زواجها . كان هذا هو الهدف النظري وراء اقامة البيت اما ماتمخض عنه الامر فهو استخدام هاتيك النسوة في القيام بالعديد من الأعمال التي تحتاجها الارسالية من كنس وطبخ الى تقطيع الأخشاب وصب الطوب لمدة تصل الى عشر ساعات يومياً ، باختصار تحول الأمر الى استغلال اقتصادي منظم لجهد النساء اللاتي في هذا البيت . ولاتقتصر الفضيحة على ذلك بل تتجاوزها الى فضيحة اكبر حين

يتكشف أن المسؤول المباشر عن البيت وغيره من الذكور العاملين في الارسالية يستغلون نساء البيت جنسياً أيضاً ويقودون عليهن . ويكشف تقرير الطبيب الذي يفحص المكان بعد ذلك أن الظروف المعيشيــة للمعسكــر دون المستوى الانساني وإنه من بين سبع وثلاثين امرأة لايوجــد إلا ثمان صحيحات والباقيات مصابات بأمراض معدية والغالبية منهن مصابة بالسفلس ، ويشعر الأب درومون بالذنب فهو في نهاية الأمر المسؤول الأول عن هــذا البيت الذي لم يدخله منذ انشائه منذ أكثر من عشرين عاماً . ورغم ذلك يصعب عليه التخلص من عنصريته ويظل الصراع قائماً بــين القس الشريف والمستعمر المتعجرف ، فتكون كلماته الاخيرة الى الاهالي الافريقيين قبل عودته الى فرنسا « تذكروا أخطاءكم وسلوككم غير المسيحي ونساءكم اللواتي حولن البيت الذي اعدته الى وكر للممارسات الشيطانية . » (ص٢١٣)

ويظل الأب درومون رغم كل تعاليمه وتسلطه نموذجاً استثنائياً للمبشر الاوربي ، ويبقى رفضه للاستمرار كأداة لاستغلال الافــريقيين عملاً أخلاقيــاً نادرا . وبهذا الشأن يقول مونجو بيتي في ملحوظة دالة نوردها قبل روايته :

« لااريد ان أخدع القارىء . لم يوجد أبدا شخص كالأب درومون في التجربة الافريقية . ذلك ان لم اكن اجهل افريقيا التي انا منها . ولو أن هــذا حدث فاننا نكون محظوظين للغاية . »

والمخلص الفرنسي ، وهنا تكمن احدى المفارقات الرئيسية في الرواية ، لم يستطع أن يخلص احدا لا اعضــاء ارساليته ولا أولاد القــرية الذين كانوا يسمونه بالمسيح . ولا حتى خادمه الذي يحبه ويقول انه ابنه ، يفشل المخلص حتى في تخليص ابنه الروحي الذي لم يكن لديه أي وقت للذهاب الى المدرسة لانشغاله في الاعداد اليومي للقداس وفي الخدمة الشخصية للأب . وهكذا يذهب الأب درومون تاركاً وراءه صبيــاً في الخامسة عشرة دون تعليــم أو معرفة

تساعده على مواجهة المستقبل ، صبيا ضائعا بين عالمين ، بين افريقيا التي هو فيها ومنها ، وبين أوروبا البيضاء التي فيها وفي حضارتها الخير المطلق . انه ضائع ومغترب على المستويين الاجتماعي والنفسي ولم يعد أمامه خيار سوى البحث عن عمل مرة أخرى لدى أحد تجار المدينة اليونانيين .

ومسيح بومبا ، أي الأب درومون ، مسكين لأنه فشل في مهمته التبشيرية ومع هذا فان مشكلته تتضائل تماماً أمام مشكلة « المساكين » الحقيقيين من أهالي الري الافريقية الذين يسومهم الفرنسيون العذاب ، وأمام مشكلة خادمه دينيس . هذه من مفارقات الرواية ، ولكن المفارقة الأكبر التي يعتمد عليها هيكل الرواية التي تثير فينا الضحك والرغبة في البكاء في آن واحد تكمن في شعور دينيس بالعطف على الأب درومون ، انه وهو الصبي الفقير الذي حرم من كل شيء حتى من امكانية مستقبل مرضٍ ، يشفق على الأب الفرنسي ويرغب في مساعدته ولايعرف كيف . والقس الفرنسي بالنسبة لدينيس هو مسيح بومبا المسكين ، أما الأمر بالنسبة لنا كقراء فيختلف اذ نبدأ في التساؤل ان لم يكن دينيس نفسه هو مسيح هذه القرية الافريقية ... المسكين . وحين ننتهي من قراءة الرواية يكون التساؤل قد تحول الى يقين بأنه فعلا كذلك .

ومسكين أيضاً هوميدزا بطل رواية بيتي التالية المهمة انجزت (١١) ، انه يشبه دينيس حتى وان بدأت ظروفهما شديدة الاختلاف . كلاهما معلق بين عالمين مشوش الفكر وهما معاً من أبناء نفس الجيل ونفس الواقع المأزوم .ولكن في حين تشكل رحلةميدزا الى كالا كشفا نفسيا يجعله يعيد تقييم حياته بالكامل ليرفضها ويبدأ البحث عن طريق جديد تنتهي رحلة دينيس مع المبشر دون تغير يذكر في فكره ونفسيته اللهم إلا زيادة إحساسه بالضياع .

تبدأ رواية المهمة انجزت بعودة ميدزا الى قريته لقضاء اجازته الصيفية حاملا معه الاحساس بالفشل والخوف لرسوبه في امتحان البكالوريا . وما ان

يصل وقبل ان يلتقي بأبيه الذي كان يخشى مواجهته حتى يطلب منه اهل القرية الذهاب الى قرية اخـرى لإحضار زوجة أحدهم الغاضبة في بيت أهلها هناك . وهم يكلفون ميدرا تحديدا لأنه تعلم في المدارس فملك لغة السادة الفرنسيين ونهل من معارفهم فصار في رأيهم ، مبعوثاً ذا هيبة ومكانة لا يـرد له طلب . وهكذا يقبل ميدزا « النجم الطالع » ، ورجل المستقبل في القبيلـة (ص ٣٨) المهمـة المنوطة به متقمصاً دور الفاتح والغازي لأرض خطرة بدائية . وفي طريقه الى تلك القرية المنسية بين الغابات يركب ميدزا الدراجة التي استعارها بضمان اهل القبيلة، يحرك بدالاتها وتسرع عجلاتها فيملؤه شعور الفاتحين ويفكر في وقع حوافر حصان بيزارو فاتح المكسيك على طرقات مملكة الانكا، يمتلى اسمله : ميدزا « لو انني أضفت اليه مقطعاً واحداً صغيرا ، مقطعا واحدا فقط لأصبح اسما لفاتح حقيقي : ميدزارو تماما كبيزارو أو قريب منه على أي حال . (ص ٣٩)

ومن الواضح أن ميدزا يتقمص دور السيد تمامـا كما فعل دينيس في مسيح بومبا المسكين ، الأول يتقمص دور الغازي والثاني دور المبشر متوحدين بذلك مع نقيضهما . وعلى مافي الموقف من جد بل ومأساة فان بيتي ينقله إلينا بأسلوبه الفكاهي المميز القائم على المفارقات الساخرة فهذا ميدزا الذي يتصور نفسه بيتزارو آخر ليس سوى طالب راسب في امتحان الثانوية يخشى مواجهة والده بفشله ، يركب دراجة ليست له ليذهب بها الى قرية مجاورة ليتوسط في الصلح بين زوجين ! .

تتوالى المواقف الهزلية منذ اللحظة الأولـى ويصل فيها ميدزا الى كالا ويستقبله ابن عم له من نفس جيله ويقدمه الى أصدقائه قائلاً :

« هذا هو بلحمه ودمه ... انظروا اليه جيدا .. لقد ذهب الى المدرسة منذ أن كان طفلا صغيراً ولم يذهب ابدا الى اي مكان سواها . حصل على كل

شهادة يمكن ان تخطر ببال ريفيين بلهاء مثلكم وشهادات اخرى كذلك . وهو يجلس اليوم على نفس المقاعد التي يجلس عليها ابناء البيض . ولكن ، اسمعوا لي جيدا ، ان الاساتذة البيض يحكون رؤوسهم وهم يفكرون في اي شهادة يمكن ان يمنحوها له بعد ذلك . لقد تعلم كل ما يمكن ان يعلموه له . ومع هذا فهو لايزال شابا صغيرا انظروا اليه . حسنا يا زملاء ، ماذا تعتقدون ؟ » (ص ٥٢)

ويثير وصف ميدزا هذا ضحك القارىء الذي يعرف « البئر وغطاءه » ، كذلك يسهم في خلق إحدى المفارقات الاساسية التي تعتمد عليها الرواية فهذا الميدزا الذي يقدم كأعجوبة الأعاجيب يفشل في تقديم اجابات مقنعة على أسئلة القرويين التي تبدو اذكى واعمق من اي شيء تعلمه او عرفه في حياته .

يدعو أهل القرية ميدزا احتفاء به ورغبة في التعلم منه ، يدعونه بالتوالي كل ليلة في بيت واحد منهم حيث يجتمعون ، يجلسون امامه ويسالونه ويستمعون بشغف الى أجوبته . ويتوقع الاهالي من ميدزا الذي تعلم في مدارس البيض ان ينورهم ولو ببعض الشيء عن سر تفوقهم ، كذلك يطرحون عليه عددا من المسائل التي تشغلهم . يساله احدهم عن العمل الذي سوف يقوم به الافريقيون من امثاله الذين تخرجوا من المدارس الفرنسية . ويحمل هذا السؤال على بساطته قضية دور الصفوة الافريقية التي أراد الفرنسيون لها ان تلعب دور الوسيط بينهم وبين الاهالي وان تشكل طبقة من الموظفين والمدرسين التي تخدم مصالحهم . ويفاجىء بالسؤال ميدزا الذي لم يكن قد فكر في الامر ابداً ، ولاول مرة يطرح على نفسه الأسئلة : « فعلا ما الذي سأفعله بعد الإنتهاء من دراستي؟ والى أين تقودني هذه الدراسة ؟ لقد كنا نحلم بالعمل في مهن شتى ــ الطب ،

البحث الاكاديمي القانون وغيرها من المهن ، ولكن هل كنا نصدق فعلا امكانية تحقيق ذلك ؟ » (ص١٠٤) .

ثم تطرح امراة مسألة اخرى بنفس الاهمية تتعلق بالوضع الطبقي لهذه الصفوة المتعلمة في بساطة تسأله ان كانوا ، وهم الذين « ختموا العلم » كما يقولون ، سوف يتقاضون رواتب كبيرة فيقاطعها الجميع قائلين إن هذا طبيعي بعد كل ما تكبده هؤلاء المتعلمون من مشاق في دراستهم، فتنتظر المراة حتى يهدأ الجميع ثم تكمل كلامها : « أيها الشاب ... إن كنتم ستكسبون كل هذا القدر من المال فهذا يعني انكم ستعيشون كالبيض أليس كذلك ؟ ... ستعيشون في بيوت تحيط بها حديقة يفصلها سياج، ستجلسون في المساء تدخنون وتقرأون الجرائد. ستشربون الماء من الصنبور ولا تأتون به من النبع . ستتوقفون عن حب نبيذ النخيل وتعتادون على شرابهم الأحمر بدلا منه . ستسافرون في سيارات وستضعون مفرشاً على مائدة العشاء وسيكون لديكم خدم . لن تتكلموا سوى لغتهم . وربما مثلهم ، ستنتهون بكراهية صوت الطبول في الليل . حسناً هناك سؤالي الحقيقي ـ أين موضعنا نحن من كل هذا ؟ هل يكون بامكاننا أن ندخل بيوتكم بنفس الحرية التي ندخل بها بيوت أبنائنا ؟ هل يكون لنا حرية الكلام فيها وقضاء وقت ممتع كما نريد ؟ والمشي حفاة كما هي عادتنا ؟ والاكل من نفس الطبق الذي تأكلون حتى لو لم نكن نعرف كيف نستخدم شوكة ؟ هل يكون بإمكاننا ان نفعل كل هذا ؟ » (ص١٠٧) .

وعلى الرغم من إجابة ميدزا بأن كل ذلك ممكن فان مخاوف المراة تجد ترجمتها الفعلية بعد لحظات قليلة حين يطلب ميدزا أن يشرب فتهب زوجة مضيفة وتأتي له بكوب غسلته جيداً ثم تحضر جرة المياه « ولكن قبل أن تصب قطرة واحدة في الكوب يرتفع كورس من الاحتجاج بين الحاضرين . هل هذا الماء نظيف وصحي بما يناسبني ؟ ألم يكن هناك خطر ان أمراض منها ؟ » (ص١٠٨)

ورغم كل تأكيدات ميدزا بأن هـذا الماء مناسب له وإنـه يرغب في الشرب منه فإنهم يستمرون في التعبير عن قلقهم حتى يقـوم احدهم ويضع أمامه زجاجة بها قدر من الوسكي يصر الجميع ان يشرب منه بدلا من الماء . ويحمل هذا السلوك من قبل اهل القرية رداً مباشرا على تساؤلات المراة فميدزا وأمثاله من المتعلمين اصبحوا مختلفين عن باقي الاهالي حتى قبل أن يقبضوا راتباً كبيرا او يعيشوا في بيوت لها حدائق . ومن هنا فإن معاملة القرويين لميدزا لاتخلق فاصلا وفارقا بقدر ماتعترف وتسلم بالفارق الموجود فعلاً .

وارجو الا يفهم من كلامي أن بيتي ضد منجزات الحياة المدنية الحديثة . فهو ليس بطبيعة الحال ضد شرب الماء من الصنبور أو قراءة الجريـدة أو السفر بشكل أقل إجهادا . ان مايثيره بيتي هنا هو المأزق الذي وضع فيه من أتيح لهم التعلم في المدارس التي اقامتها سلطات الاحتلال (والتي لم يكن في الغالب هناك سواها) فهؤلاء يتحولون إما الى خـدام لأولياء نعمتهم الذين يتطلعـون اليهم ويقلدونهم في كل شيء وأما في أحسن الحالات الى مدافعين عن حقوق أبناءوطنهم ورغم معاناتهم من هوة بين واقعهم اليومي وواقع من يدافعون عنهم ، وهي هوة تجعل طريق نضالهم محفوفاً بالمخاطر والعثرات .

ومشكلة الصفوة مشكلة حقيقية جداً في أفريقيا (وبلدان العالم الثـالث عموما) ولقد فرضت نفسها على الكتاب التقدميين في القـارة شرقا وغربا . عن هذاالموضوع يكتب الروائي الكيني نجوجي واثيونجو وهو من ابرزكتاب شرق افريقيا :

« كنت أعيش في ظل وضع استعماري ولكني لم اكن أعرف ذلك حتى عندما ذهبت الى المدرسة . التحقت بمدرسة تبشيرية حيث كانوا يعيدون علىمسامعنا إننا مؤهلين لقيادة شعبنا في المستقبل. كنا نعد لكي نصبح قادةجيدين ومسؤولين لم يكن الهدف من التعليم هو معرفة الـذات وحقيقة وضع الانسان الأسود في العالم . مالم نكن نعلمه هو :اننا كنا نعد لكي نصبح دولة عازلة بين احكام البيض

الذين يملكون والواقع المضني الذي يعيش في ظله الفلاحون والعمال الافريقيون . كان الهدف شيئا كالتالي : حين يرى العمال والفلاحون الافريقيون النفر القليل المنتخب من اخوتهم واخواتهم يعيشون في راحة نسبية ويتعاملون بندية مع البيض سيشعرون بالرضى ويقولون : « ها نحن على وشك الوصول لبغيتنا » او « ها نحن نحصل على المساواة خطوة خطوة » .

وفي حين لم يتعلم ميدزا في المدرسة اي شيء يؤهله للتعامل مع واقعه فإنه يكتسب درسا حقيقيا من رحلته الى كالا . وتنتهي هذه الرحلة التي بدأها بطاووسية الفازي بالوعي بأنه ضائع وفي مأزق حقيقي . صحيح انه تعلم من القرويين وتعرف على جذوره وواقعه ولكنه أيضاً وجد أن نمط الحياة الافريقية التقليدية لايفي بحاجاته ويقول ميدزا في نهاية الرواية في فقرة تبدو مباشرة بعض الشيء ولكنها دالة ، انه يشعر بالإمتنان للشخص الذي كان وراء إرساله الى كالا لأن رحلته هذه جعلته يكتشف حقائق عديدة :

« وليس أقل هذه الحقائق اكتشافي الذي نتج عن اتصالي بأهالي كالا ـ هؤلاء الناس الذين يشكلون جوهر كاريكاتور المستعمر الافريقي ـ ان المأساة التي يعاني منها وطننا اليوم هي مأساة انسان ترك وحده في عالم لاينتمي اليه، عالم لم يصنعه ولم يفهمه انها مأساة انسان حرم من اي بوصلة فكرية ، انسان يسير ضريرا في ظلام مدينة معادية كنيويورك من يقول له أن باستطاعته أن يعبر الشارع الخامس من خط عبور المشاة أو يعلمه كيف يفسر اشارات المرور الضوئية ؛ كيف سيحل الغاز خريطة قطار الانفاق او يعرف اين يغير قطارا بآخر . » (ص٢١٣) .

ولاتبدأ رحلة ميدزا الحقيقية إلا بعد عودته من كالا فالخطوة التالية على اكتشافه لجهله وضياعه هو البحث عن طريق للتوازن والتكامل والفعالية .

ولا ينتقد بيتي في رواياته آثار الوجود الاوروبي في أفريقيا فقط بل يقدم رؤية نقدية للعديد من مظاهر الحياة الافريقية التقليدية . إن مبضعه يقطع بلا هوادة وهو يسخر بهدف التقويم كلما واتته الفرصة . ويتضح من كتاباته إنه يرفض تبني التراث الافريقي بشكل مطلق ويعتقد أن الأنظمة الحضارية القديمة يجب الا تكون هي البديل المنتخب لحياة أفريقيا المستقبل . ولنأخذ مثلا على ذلك موقفه من قضية المرأة التي نتوقف عندها لأنه يندر فعلا أن يتناولها الكتاب المبدعون في العالم الثالث بالانفعال الكافي ! .

ويشير بيتي في رواياته الى الاستغلال المستمر للمرأة الافريقية التي يصورها مستغلة من المجتمع الأبوي القبلي الافريقي ومن الوجود الاستعماري الفرنسي ، انها باختصار مستغلة مرتين مستعمرة مرتين . ففي روايةمسيح بومبا المسكين تلجأ النساء الى الكنيسة أكثر من الرجال اذ يجدن منها سندا نفسيا في مواجهة ما يتكبدنه من مشاق في حياتهن اليومية كذلك يجدن فيها أخلاقيا في منع الكنيسة لتعدد الزوجات الشائع في المجتمعات الافريقية . والمرأة في افريقيا إلا في حالات استثنائية سلعة واداة (وارجو الا يعتقد القارىء أن هذا الأمر قاصر على أفريقيا بل إن التشابه قائم مع وضع المرأة في البلدان « المتقدمة ») ويبدو هذا واضحا من النقاشات التي تدور بين القس وبعض الشخصيات الأخرى فمثلا هناك رجل يعترض على انضمام زوجته الى بيت اعداد الزوجات المسيحيات ويقول للأب غاضباً : « نعم إنني مسيحي ولكن هل يعطيك هذا الحق في أن تصادر زوجتي ؟ هل تعرف إنني دفعت سبعة آلاف فرنك (ويقصد بالمهر) للحصول عليها ؟ سبعة آلاف . . . » (ص٢٣) . وفي موضع آخر يذهب الى الأب درومون يشكو اليه اهل زوجته الذين اخذوا منه مهراً يزيد عن المبلغ الذي قررته الادارة الفرنسية . ويسأل القس الحماة المتهمة: « كيف قبلت أن تبيعي ابنتك بهذا الثمن ؟ خمسة آلاف فرنك الا تشعرين بالخجل ؟ امرأة مسيحية تبيع ابنتها بخمسة آلاف فرنك ! » (ص ٦٠) ويبدو

للقارىء أن الأب درومون يعترض والحق معه على مبدأ « بيع البنات » ولكنه يفاجأ بشيء مختلف فالمرأة تقـول للقس إن زوجها قرر كل شيء ولم يكن لها او لابنتها خيار في الأمر . تناقش الأب طويلا مع الشاب حتى اتفقا على هذا المهر ثم نادى على ابنته وقال لها « انظري لهذا الرجل ، سيكون زوجك أليس كذلك؟» وما كان على الفتاة إلا القبول رغم عدم رغبتها في الزواج من الرجل ثم قالت الأم إنه لم يكن أمامها سوى الموافقة لأنها لم تكن تعرف حتى أن ماينافش هو زواج ابنتها . ساعتها أجابها القس : « كان يمكن أن تتحدثي الى مديـر المنطقة . الا تعلمين انه غير مسموح بأن يطلب الأب خمسة آلاف فرنك في ابنته ؟ إن خمسمائة فرنك هي الحد الأقصى الذي يستطيع زوجك أن يطلبها من صهره ، ليس أكثر من خمسمائة . هذا قانـون وضعـه مديـر المنطقـة . طبعـاً تعـرفين كل هذا ؟ » (ص٦١) .

وتتجلى قدرة بيتي في موقف كهذا على خلق الفكاهة المحملة بالنقد الساخر الحاد . إن الادارة الفرنسية التي قررت (ضمن مجهوداتها العديدة من اجل نقل الحضارة الى أفريقيا) مساندة المرأة الافريقية وحمايتها من الاستغلال رأت ، الا تباع إلا بخمسمائة فرانك كحد أقصى وهذا هو محتوى كلام الأب درومون الذي يقوله بجدية وحماس شديدين ! .

ويظل هـذا الموقف محدودا في تصويره لاضطهاد المرأة لو قورن بما يحدث في بيت اعداد الزوجات المسيحيات بالارسالية والـذي يجسد بيتي من خلاله درجة قصوى صارمة وبشعة للاستغلال الاقتصادي والجنسي للمرأة .

وفي رواية المهمة انجزت يقدم لنا الكاتب صورة أخرى من صور اضطهاد المرأة في المجتمع الافريقي التقليدي فينام الذي يذهب ميدزا في مهمته لاحضار زوجته الغاضبة يلح في رجوعها ليس لأنه يحبها بل لأنه يحتاج يدها العاملة .

زنه يحتاج اليها لكي تنظف له بيته وتغسل له ملابسه فتعد له أكله وتعمل له في الحقل . نيام كالغالبية العظمى من النساء الريفيات كانت تقوم بكل هذه الأعمال ولكنها تركته لمعاملته الفظة وقسوته المستمرة عليها واشعاره لها بأنه لانفع ورائها لعدم انجابها . وحين يذهب ميدزا لاسترجاعها فهو لايذهب باسم الزوج وحده بل باسم القبيلة كلها بما أن الزوجة من املاكها .

في اواسط الخمسينات ، والصراع بين الاستعمار وحركات التحرر الوطني يزداد حدة وتفجراً قدم فرديناند ايونو ومونجو بيتي من الكامرون اسهاما له وزنه في الثقافة الوطنية من خلال نشر اربع روايات صدرت متعاقبة لايفصل بين الواحدة والأخرى أكثر من شهور ولقد اراد هذان الكاتبان أن يوصلا رسالة بشأن الآثار النفسية الناجمة عن الوضع الاستعماري عامة وسياسة الدمج الفرنسية خاصة ونجحا في ذلك فعلا عبر نماذج ومواقف بشرية حية . ولما كانت اعمالهما فناً حقيقياً فقد تجاوزت نطاق الرسالة بمعناها المحدود الى نطاق التجربة والخبرة المكتسبة التي يصعب نسيانها .

« يا أخي ، يا أخي ، ماذا نكون ؟ ماذا نكون نحن السود الذين نسمى بفرنسيين ؟ » انهم المعلقون بين عالمين ، يقف الواحد منهم في دائرة طباشيرية تفصله عن السود من أهله والأسياد البيض فقدوا تكاملهم النفسي ثمناً لاندماج لم يحدث أبدا . وتنسحب الصورة التي يختارها أيونو لنقل ازمة وكا على وضع توندي ودينيس وميدزا في الروايات الأخرى ، يقف ميدزا في الدائرة الطباشيرية انتظارا لوسام ولكن الحقيقة أن في وقفته امتهانا لانسانيته وتاريخه . والمفارقة بين وضع الافريقي وتصوره عن وضعه هي اللب المأسوي للحدث في الروايات الأربع ولكنها أيضاً مفارقة ساخرة يتفرع عنها عشرات المفارقات والمواقف الهزلية التي تعمقها المساحة الفاصلة بين وعي الكاتب وجهل الشخصية ، مساحة يراها القارىء طوال الوقت . التجربة المأسوية تخلق التعاطف والتناول الساخر

يبني لدى القارىء موقفا نقديا ورغبة في التقويم . وينأى التوتر الدائم بين المواقف الهزلية والمواقف المحزنة بهذه الروايات السياسية عن الوقوع في المباشرة او التسطيح ولا يخفى على القارىء أبدا ان سخرية هاذين الكاتبين تخفي جراحا غائرة وغضبا عميقا . في حالة ايونو تبدو المرارة والألم اشدعنفاً فتدفعه الى العمل على امتلاك زمامها بالاقتصاد وصرامة البناء وخلق شخصيات ومواقف مقنعة دون تدخل ظاهر في سياق الرواية . ذلك في حين يبدو بيتي اكثر جذرية وجراة في تناول عدد أكبر من القضايا ومساحة أوسع وشخصيات اكثر وهو بالتالي أقل اقتصادا .

كذلك نجح كل من ايونو وبيتي في تجاوز الحساسيات الناجمة عن شعور الكاتب الافريقي برقابة العين الأجنبية المتربصة بالعيوب ودلائل التخلف وضرباً عرض الحائط بدور الأدب السفير الذي يبرز جمال أفريقيا وميزاتها في بحثهما من الحقيقة التي تخدم تحرر الانسان الافريقي يقدمان رؤية نقدية للواقع عبر الفكاهة والهزل وكان جهدها ريادياً .

الهوامش

١ — Ferdinand Oyono, Boy (Une vie de boy), trans. by Jhon Reed, Collier Books, New York, 1970

٢ — Mango Beti, The Poor Christ or Bomba (Le pauvre Christ de Bomba), trans. by Gerald Moore, Heinemann, London, 1977.

٣ — Frantz Fanon, Bleak Skin white Mosh (Pean noire masques blancs), trans. by Lam Marckmann, Grove Press, New York, 1967, p. 146.

٤ ــ المرجع السابق ص ١٢ .

٥ ــ Frantz Fanon, « Racisn and Culture » The first Canference of Negro Untis and Artists, Présence Africaine, Paris, 1956, pp. 128, 127, 124.

٦ ــ Kcri Awoonor, Breast of the Earth : A Survey of the History, Culture and Literature of Africa South of the Sahara, Daubleday, New York, 1976, p. 303.

٧ ــ Ferdinand Oyono, The Old Man and the Medal (Le vieux nègre et la medaille), trans. by John Reed, Collier Books, New York, 1971 .

٨ ــ كوفي آوونور ، صدر الارض ، ص ٢٩٩

٩ ــ ج ب كلارك ، مقدمة الطبعة المذكورة سابقا من الرواية .

١٠ ــ Albert Memmi, Portrait du colonizé précedé du Portrait du colonizateur, Jean Jarques Pauvret, La Hollande, 1966.

١١ ــ Mango Beti, Mission to Kala (Mission términée), trans. by Peter Green, Collier Books, New York,1971.

* * *

آلية الحلم في الشعر

تأليف : كريستوفر كودويل   ترجمة : توفيق الأسدي

قلنا في فصل سابق إن الشعر المعاصر يتألف من كلمات ، وانه رمزي ، ولا عقلاني ، ومادي ويتميز بمشاعر مكثفة وإيقاعي . ولدى دراستنا للحلم وجدنا انه بالمقارنة مع الأشكال الأخرى من الفانتازيا لا رمزي ولاعقلاني أيضا . الشعر مؤلف من كلمات ، والحلم مؤلف من صور من الذاكرة . لاتتبع صور الحلم القوانين العقلانية المستمرة من الواقع الخارجي ، بل أن تدفق الصوريفسر بواسطة قوانين عاطفية كما يقول علماء النفس .

ليس الحلم تفكيراً موجها ولا هو شعور موجه ، بل عبارة عن تداع حر اي لا اجتماعي . وبالتالي فان تداعيات الحلم شخصية ولايمكن فهمها إلا من خلال العودة الى حياة العالم الشخصية . ان القانون السري لبنية الحلم هو « آلية الحلم » .

تحمل لاعقلانية الشعر هذا التشابه مع الحلم ، أي أن تدفق صوره يفسر بقوانين عاطفية ، ولكنه ليس تداعياً « حرا » كما هو الحال في الحلم الشعور الشعري شعور موجّه : أي شعور تهيمن عليه الأنا الاجتماعية . اما تداعيات الحلم فهي اجتماعية .

وكما ان الحالم يعيش كلية في صور حلمه ، دون العودة إلى واقع آخر ، فإن قارىء الشعر يعيش في كلمات الشعر دون العودة الى الواقع الخارجي . عالم الشاعر هو « عالمه » ايضاً . وبينما يقرأ القصيدة فانــه يشعر بعواطف الشاعر . وكما تتحدث كاهنة المعبد او إحدى كاهنات باخوس باسم الإله وبلهجة المتكلم فإن القارىء يشعر باحساس الشاعر بضمير المتكلـم تحت تأثير الوهم الشعري .

ان صور الحلم كما هي افكار الشعر مادية ملموسة . ففي كل حلم وكل قصيدة تلعب صورة الذاكرة وكذلك الكلمة دورا مختلفاً ، ولذا يكون لهما معنيان مختلفان . الأحلام والقصائد تتناقض مع نفسها . كل حلم وكل قصيدة عالم قائم بذاته .

الشعر إيقاعي . والإيقاع يكفل اشتداد الوعي الفيزيولوجي بحيث ينغلق الادراك الحسي بالبيئة . من خلال ايقاع الرقص والموسيقى والأغنية نصبح واعين بذواتنا بدلاً عن ان نصبح واعين . ان إيقاع دقات القلب والتنفس والدورية الفيزيولوجية تنفي كل الإيقاع المادي للبيئة . بهذا المعنى النوم إيقاعي ايضاً . فالحلم ينسحب الى قلعة الجسد ويغلق الأبواب .

لماذا الإنطواء « الفيزيولوجي » اكثر ضرورة في الشعر منه في القصة ، بحيث يقبل الشاعر صعوبات الوزن والقافية ؛ الجواب هو أن الانطواء يجب أن يكون اقوى في الشعر . وبالإنطواء لانعني مجرد الانسحاب من البيئة المباشرة إذ ان هذا ممكن حصوله لو جلسنا في غرفة هادئة منعزلة . مثل هذا الانطواء مرغوب من أجل جميع انواع التفكير ، التفكير العلمي وقراءة الرواية وكذلك الشعر ، وهو لايتم بواسطة نظام الكلمات بل بجهد تركيزي . يمكن للبعض أن « يركزوا » على كتاب علمي او كتاب شعري في ظروف لايستطيع فيها آخرون التركيز . مثل

هذا الانطواء لا يعتمد إذن على نظام الكلمات بل لم يقترح اي شخص حتى الآن تسهيل الكتب العلمية بجعلها موزونة وفق أوزان الشعر .

ولكن هناك مظهراً آخر للانطواء . صحيح أننا في الانطواء من أجل الفانتازيا العلمية نبتعد عن البيئة المباشرة ، ولكننا مع ذلك نتجه نحـــو تلك الأجزاء من الواقع الخارجي التي ما الكلمات سوى رموز لها . في الحالة العادية نرى عالم الواقع الخارجي وهو يحوم خلف اللغة التي تصفه. ولكن الأفكار في الشعر يجب ان تكون موجهة نحو درجة شعور هذه الكلمات نفسها . يجب ان يغرق الانتباه تحت أجزاء الواقع الخارجي المرموز اليه بالشعر . ان يغرق هابطاً في اعماق العالم السفلي العاطفي الملتحم بهذه الأجزاء . في الشعر علينا أن ننفذ الى ما وراء القبّة ذات الزجاج الملون بألوان مختلفة الى البريق الأبيض للنفس . ومنه الحاجة الى الانطواء الفيزيولوجي الذي هو ابتعاد ليس عن البئة المباشرة للقارىء بل عن البيئة (أو الواقع الخارجي) الموصوفة في القصيدة . إذن فالشعر في استعماله اللغة يشوّه وينكر باستمرار بنية الواقع كي يمجّد بنية النفس . وباستعمال القافية والسجع أو الجناس الاستهلالي فإن الشعر يوحّد الكلمات التي ليس لها علاقة عقلانية ، اي رابطة لهـــا في عالم الـــواقع الخارجي . يقطـــع الشعر الكلمات الى أبيات ذات طول اعتباطي متجاوزاً بنائها المنطقي . كما يحطم الشعر علاقاتها المستمدة من عالم الواقع الخارجي عن طريق عكسه للمعاني وبكل وسيلة مختلفة من وسائل التوكيد والطباق المختلفة .

وهكذا يتراجع عالم الواقع الخارجي ويبرز عالم الغريزة ، الرابط العاطفي الانفعالي الذي يقبع وراء الكلمات ، أمام العيان ، ويصبح عالم الواقع . الذات تبرز من الموضوع : والأنا الاجتماعية من العالم الاجتماعي. لقد كان « وردزورث» على حق حين قال : « يميل الوزن الى تجريد اللغة ــ الى حد ما ــ من واقعها . وبذلك يرمي بنوع من الوجود غير المادي نصف الواعي على الموضوع كله » .

وبالطريقة نفسها وصل « كولريدج » بعد مفهوم مشابه الى استنتاجنا : « الوزن ببساطة عبارة عن مثير للانتباه » ، ليس اي انتباه ، بل نوع خاص من الانتباه، الانتباه الى التداعيات العاطفية للكلمات ذاتها .

لدينا هنا تمييز بين الشعر والرواية من المهم فهمه . في الرواية تكون العناصر الذاتية أيضاً مقيمة بحد ذاتها وتبرز أمام العيان ولكن بطريقة مختلفة . تمحو الرواية الواقع الخارجي بأن تستبدل به واقعاً زائفاً تقريباً يتمتع بـ « مادة » خام كافية للوقوف ما بين القارىء والواقع . وهذا يعني أن التداعيات العاطفية في الرواية لاتلتحم بالكلمات بل بالتيار الجاري للواقع الزائف الذي ترمز إليه الكلمات . ولهذا فإن الإيقاع و « التكلف » والأسلوب المترف أمور غريبة على الرواية ، ولهذا أيضاً يمكن ان نترجم الرواية الى لغة أخرى على نحو جيد، وهو السبب في ان الرويات ليست مؤلفة من كلمات . إنها مؤلفة من مشاهد وحوادث و «مادة خام » وأشخاص كما هي المسرحيات. ان الأسلوب «الترصيعي» يضر بالرواية لأنه يصرف النظر عن الآشياء والاشخاص الى الكلمات ـ ليس ككلمات ، كأشكال سوداء ، بل كرموز تتعلق بها مختلف درجات الشعور على نحو مباشر . مثلاً حين يصرخ أحدهم قائلا : « BRUTE » (أي وحش)لاتفكر بالحيوانات ثم بالصفات الوحشية ، بل يكون لدينا رد فعل ذاتي قـوي يوحي بالقسوة واللا براعة . هذا رد فعل شعري على كلمة ، اما الآخر فهو رد فعل قصصي .

ولأن الكلمات قليلة العدد فإنها ماسماه فرويد بـ « المبالغ في تصميمها ». فكلمة ما من الكلمات قد تكون لها تداعيات عاطفية كثيرة بسبب أن لها » ، « معاني » كثيرة (مثلا كلمة BRUTE يمكن أن تعني شخصاً أحمق ، أوشخصاً قاسياً ، او مرتبة حيوانية الخ ..) . في الفن الروائي ترتب الكلمات بحيث تستثنى جميع أجزاء الواقع عدا الجزء المطلوب ، كما ان التداعي العاطفي يتعلق

بالبنية الناتجة . الكتابة الشعرية تهتم بجعل التداعيات العاطفية تقصر أو تدعم بعضها البعض دون اشارة الى جزء متسق من الواقع ، مثلا في الرواية : نجد انه في شبه الجملة التالية « المحيط الهندي » اقتصرت كلمة « محيط » هنا على محيط جغرافي بعينه كان له « عندئذ » تداعيات عاطفية لدى القارىء . في الشعر يكون لشبه الجملة نفسه : «البحر الهندي» معنى مختلفاً ، فالتداعيات العاطفية لاتتعلق هنا ببحر بعينه بل بكلمة « هندي » وبكلمة « بحر » ضبابياً متوهجاً يختلف تماما عن شبه الجملة الخاصة بكاتب الرواية .

بالطبع ، قد تكون هناك امتدادا تلفن الكتابة الشعرية في الرواية (مثلاً لدى بروست ومالر وولورنس وملفيل) أو للرواية في الشعر (المقاطع التفسيرية المحضة في مسرحيات شكسبير) ، ولكن هـذا لا يؤثر على الميزات العامة . الاختلاف ملحوظ جداً الى درجة انه يفسر اللاحساسية الغريبة تجاه الشعر التي نجدها لدى روائيين عظام ، والواقع المشابه الذي يبديه شعراء عظام كثيرون نحو روايات رديئة . هـذا الاختلاف بين تقنية الشعر وتقنية الرواية يحدد الاختلاف ما بين عالمي هذين الفنين .

ماهو أساس الفن الأدبي ؛ ماهو التناقض الداخلي الذي يسبب حركته نحو الأمام ؛ من الواضح انه لايمكن أن يكون سوى شكل خاص من أشكال التناقض الذي يسبب كامل حركة المجتمع ، التناقض مابين الغرائز والبيئة ، الصراع الذي لانهاية له بين الانسان والطبيعة والذي هو الحياة نفسها .

لدي أنا ، الفنان ، وعي ما ، صاغه عالمه الاجتماعي . كفنان ، أنا مهتم ، بوعيي الفني الـذي يمثله التأثير المباشر وغير المباشر الذي يمارسه على كل الفن الذي شعرت به وكل التنظيم العاطفي الذي ولّد فيّ ذاتاً واعية . هـذا الوعي تناقضه تجربتي : اي ان لدي تجربة شخصية « جديدة » ، إنه مالم يسبق أن ورد في العالم الاجتماعي للشعر . ولذا ارغب فيما يسمى التعبير عن

الذات ولكنه في الواقع عملية تحويل اجتماعية للذات ، أي قولبة تجربتي في شكل يجعلها مندمجة في العالم الاجتماعي للشعر . ولـذا أرغب فيما يسمى التعبير عن الذات ولكنه في الواقع عملية تحويل اجتماعية للذات ، أي تجربتي الخاصة في شكل يجعلها مندمجة في العالم الاجتماعي للفن وتظهر كعمل فني . يمثل العمل الفني نفي النفي : الجميمة مابين عالم الفن الكائن (الوعي الكائن أو النظرية) وتجربتي (الحياة أو الممارسة) .

إلذا وفي النهاية ، سيتغير عالم الفن بوساطة الغزو الذي يقوم به عملي الفني . هذا هو المظهر الثوري من مظاهر دوري كفنان . ولكن وعيي سيتغير أيضاً لأنني أجبرت تجربتي الحياتية ــ من جلال وسيلة عالم الفــن ــ وهي بعد جديدة وغير صماء وغير معدة وفقاً لصيفة ، على أن تصبح واعية ، على الدخول في عالمي الواعي . هذا هو المظهر التكييفي من دوري كفنان . وبالطريقة نفسها فإن وعي متذوق الفن سيتم تثويره بغزوه من قبل عمل فني جديد ، ولكن تذوقه له سيكون مقتصراً على المدى الذي وصل إليه في تجربة مشابهــة من تجارب حياته ، ستكون العملية السابقة ثورية ، والتالية تكييفية .

والأفضل من استعمال كلمة ثوري هو استعمال كلمة تطويري على أيــة حال ، على أساس قصر الكلمة الأخرى على الحالات التي يكون فيها المضمون الجديد للتجربة مضاداً جــدا للوعي الكائن ، بحيث يتطلب تغيــيرا شاملاً ، وقلباً كاملا للمعايير الكائنة (التقاليد والأعراف والقواعد الفنيــة) من أجل تضمينها . وهــذا تغيير لايمكن تحقيقه إلا حين تكون الحياة المادية نفسها قد مرت بتغيير مشابه في الفترة نفسها . وقد كان العهد الأليزابيتي واحداً من تلك الفترات . ونحن الآن على عتبة فترة أخرى مشابهة .

من الواضح أن الوعي العاطفي ــــ ذلك الوعي الذي ينبع مباشرة من الغرائز ـــ هو ما يهتم به الفنان . ولكن هذه العلاقة نفسها تنعقد ما بين العالموفرضيته

(المساوية للعمل الفني) والوعي العقلاني ، ذلك الوعي الذي ينبع من الادراك مباشرة .

وبما أن العامل الوسيط في العمليات الفنية هي الأنا الاجتماعية في علاقتها مع تجربة الأفراد ، فمن الواضح ان عملية الدمج التي ينفذها العمل الفني لايمكن تحقيقها إلا بشرط أن يكون موضوع التجربة الخاصة المندمجة يتحلى بما يلي : آ) أن يكون « هاما » ، أي مهتما بالدوافع العاطفية العميقة ، بالغرائز غير المتغيرة التي تقوم بسبب بقائها كما هي تحت التكيفات المتغيرة للحضارة ، بدور الهيكل العظمي ، القوة الرئيسية المنظمة ضمن الأنا الاجتماعية التي بنتها عهود طويلة من الفن ، ب) ان يكون « عاماً » والا يكــون موضوعا متناقضا خاصا بالفن او بشخص او شخصين فحسب ، بل أن يصادف بطريقة واعية بكماء في تجارب معظم البشر ـــ والا كيف يمكن للعمل الفني ان يكون ذا مغزى بالنسبة لهم ، كيف يمكن له ان يندمج وان يعبر عن تجربتهم الفوضوية حتى الآن كما عبر عن تجــربة الفنــان ؟

يضمن الشرط (آ) أن يكون للفن العظيم ـــ الفن الذي ينجز عملا بطوليا واسعا وعميقا من اعمال الدمج ـــ قوام كوني ، قوام سرمدي وثابت من عصر الى آخر . هذه السرمدية نراها الآن على انها سرمدية الغرائز ، الوجه السري غير المتغير للبنية الوراثية التي تحتفظ باستمراريتها تحت كامــل البنية الفوقية الفنية للحضارة . أما الشرط (ب) فيفسر السبب في أن الفن المعاصر يحل معنى خاصاً ومدهشا بالنسبة الينا ، والسبب في أننا نجد حتى في الشعراء المعاصرين الثانويي الأهمية شيئاً ما حيويا ومباشرا لا نجــده لــدى هوميروس او دانتي او شكسبير . انهم يعيشون في عالمنا ذاته ويواجهون تلك القوى غير المادية ذاتها التي يمرون بتجربة ممارستها السلطة عليهم .

وهذا يفسر ايضاً سبب صحة معالجة الفن معالجة مادية ، وصحة البحث

في الأعمال الفنية الخاصة بأي عصر عن انعكاس العلاقات الاجتماعية لذلك العصر عموماً ، أو اذا توخينا الدقة والعلاقات الاجتماعية لذلك العهد هي ببساطة تجارب الانسان الفردية وقد أوجد معدلها . وبما أن الفن يعيش في العالم الاجتماعي ولا يمكن أن يكون ذا قيمة سوى في دمج التجارب العامة بين البشر فإنه من الواضح أن فن أي عصر لا يمكنه أن يعبر سوى عن التجارب العامة للناس في ذلك العصر . وبعيداً عن ان يكون الفنان ذئباً مترصداً ، فإنه الانسان السوي لذلك العصر : أي بقدر كونه فنانا . وبالطبع فإن الاستواء في الوعي نادر بقدر ندرة الاستواء في الرؤية ، ويختلف الأول عن الاخير بأنه ليس معيارا مادياً ثابتاً بل معيارا يختلف من عام الى آخر ، وزيادة على ذلك فان استوائه يعتمد على معيار التجارب غير السوية اذا جاز التعبير . إنه معيار الشذوذ والجدة والصدفة في حيوات الناس المعاصرين : كافة غزوات « اللامتوقع » التي تهز وعيهم الموروث . ومنه الشذوذ الواضح للفنان .

وهذا يفسر لنا أخيرا لماذا يكون الفن في المجتمع الطبقي فناً طبقياً . فالطبقة، بمعنى الماركسي عبارة عن مجموعة من الأشخاص تتشابه تجاربهم الحياتية الى حد كبير أي أن لديهم فروقاً داخلية اقل ، في المتوسط ، مما لديهم من الاختلافات الخارجية عن التجارب الحياتية لأشخاص الطبقات الأخرى . ولهذا الاختلاف بالطبع أساس اقتصادي ، سبب مادي ناجم عن الشروط الحتمية للانتاج الاقتصادي . وبالتالي فإن الفنان سيدمج بالضرورة التجربة الجديدة ليعبر عن وعي الجماعة التي تشبه تجربتها تجربته عموما : اي طبقته . وهذه ستكون الطبقة التي تمارس الفن : الطبقة التي يتجمع حول قطبها حرية ووعي المجتمع ، الا وهي الطبقة الحاكمة في كافة العصور .

هذه هي اكثر حركات الفن الأدبي عمومية ، وتعكس اكثر قوانين المجتمع عمومية . وبسبب التقنيات المختلفة للشعر والرواية — التي سبق وشرحناها — فإن هذه الحركة يعبر عنها بأسلوبين مختلفين في الشعر وفي الرواية .

فالشعر يركز على التداعيات العاطفية المباشرة للكلمة بدلا عن أن يذهب أولاً الى الموضوع أو الكينونة المرموز اليهما بواسطة الكلمة ، ومن ثم يستمد التداعيات العاطفية منهما . وبما أن الكلمات أقل عددا من المواضيع التي ترمز اليها فإن عواطف الشعر مكثفة بالتـــالي ، ولكن الشعر نفسه ضبابي وغامض بالتالي . هذا الغموض الذي رآه « إمبسون » على انه جوهر الشعور ، هو في الحقيقة نتاج ثانوي . والآن فإن هذا التركيز على النبرات العاطفية للكلمات بدلاً عن الذهاب أولا الى الواقع المرموز اليه ومن ثم الى درجة شعور ذلك الواقع ، هذا التركيز عبارة عن تركيز على الجزء الأكثر بكما وغريزية من وعي الانسان وذلك بسبب طبيعة اللغة . انه معالجة للجزء المشترك الأكثر غريزية من وعي الانسان . انه معالجة للب السري اللامتغير من البنية الوراثية في الانسان المتكيف . ومنه أهمية الانطواء الفيزيولوجي في الشعر .

هذه البنية الوراثية غير متمايزة لأنها لا متغيرة نسبياً . ومن ذلك سرمدية الشعر بالمقارنة مع أهمية السياق الزمني في الرواية . يتحـــدث الشعر على نحو سرمدي عن « أنا » واحدة مشتركة تتمركز حولها كل التجربة . في الشعر ترتب كافة التجـــارب العاطفية للناس حـــول الغرائز حول « الأنا » . الشعر حزمة من المناظير الغرائزية الى الواقع مأخوذة من بقعة واحدة . ولأنه ضبابي وغامض بالضبط ، فإن وجهة نظره عميقة ، أما أفقه فيبدو وكأنه ينفتح ويتوسع ويتمدد بحيث يبهت اللانهاية . ولأنه غريزي فإنه باقٍ . وفيه تصرخ الغرائز صرخة واحدة عالية ، صرخة تعبر عما هـــو مشترك في العلاقـــات العامة لكل انســـان مـــع الحيـــاة المعاصرة ككل .

ولكن الرواية تذهب أولاً الى الواقع لتستمد تداعياتها الذاتية منه . ولذا لا يبدو اننا نشعر بالرواية « فينا » لا نطابق مشاعرنا مع درجات شعور الرواية. بل نقف داخل عالم الرواية الزائف ونعانيه ، وفي أقصى الحالات نطابق نفسنا

ـ ع البطل وننتظر معه الى « آخرية » بيئته . لا تعبر الرواية عن التوتر العام ما بين الغرائز والمحيط ، بل عن تغيرات التوتر التي تحدث نتيجة لتغير في المحيط (التجربة الحياتية) . هذا الغزو لعنصر الزمن (الواقع كعملية) والضروري جداً في مجتمع متمايز حيث تختلف التجارب الحياتية للناس على نحو ملحوظ فيما بينهم ، يعني أن الرواية يجب أن تعمد الى التخصص وأن تكون فيها شخصيات تجري معاينة افعالها ومشاعرها من الخارج . الشعر داخلي : حزمة من مناظير « الأنا » الى العالم مأخوذة من نقطة واحدة ، الشاعر نفسه . والقصة خارجية : حزمة من مناظير « أنا » واحدة (الشخصية) مأخوذة من أجزاء مختلفة من العالم .

من الواضح أن الرواية لا يمكن أن تتطور الا في مجتمع تتخلف فيه تجارب الناس بالفعل وعلى نحو ملحوظ جدا فيما بين انفسهم بحيث تجعل هذه الطريقة الموضوعية في المعالجة ضرورية ، وهذا الاختلاف في التجربة بحد ذاته نتيجة لتغير سريع في المجتمع ، وتمايز متزايد في الوظائف ، وادراك متزايد للحياة كعملية ، كديالكتيك . الشعر هو نتاج القبيلة ، حيث تتدفق الحياة مستمرة دون حصول تغير كثير فيما بين الشباب والكهولة . تنتمي الرواية الى عصر قلقتحدث فيه الأشياء للناس ولذا فان الناس يتبدلون على الدوام .

ومع ذلك فإن الفن كله فن ذاتي . والفن كله عاطفي وبالتالي فانه يهتم بالغرائز التي ينتج تكيفها مع الحياة الاجتماعية وعياً عاطفياً . وبناء عليه فان الفن لايستطيع الخلاص من علاقته الوثيقة مع البنية الوراثية التي تربط رغباتها السرية ، في سلسلة وحدة لانهاية لها ، الحضارة الانسانية كلها .

والآن فان هذه البنية الوراثية يمكن ان ينظر اليها من ناحيتين : السرمدية والآنية ، اللامتغيرة ، العامة والخاصة .

آ ـ هي سرمدية لا متغيرة وعامة حيث ان البنية الوراثية ككل ثابتة الى

حد كبير في كافة المجتمعات ، وكل الناس . هناك طبقة تحتية من التشابه . فالانسان لا يختلف ما بين أثيني وبريتوني قديم ولندني بسبب اختلافات فطرية جرى طبعها عليه بالاختيـار الطبيعي ، بل بالتغـيرات المكتسبة المستمدة من التطور الاجتماعي . والشعر يعبر عن هذا العامل الغريزي الثابت .

ب ـ ولكن البنيات الوراثية تكشف هذا التشابه ـ وبسبب أنها عبارة عن رزمة من الجينات (المورثات) ـ عن اختلافات فردية . هذه المورثات تجري لخبطتها باستمرار ولذلك لكشف شخصيات جديدة . ولأن البشر يختلفون بهذه الطريقة فيما بين أنفسهم ، فانهم لا يستطيعون أن يقتنعوا بالحياة القبلية البسيطة المعتمدة على المدنية الجماعية . أنهم يطالبون بـ « وسائل الترف والرفاهية » ، بالحرية ، بمنتجات خاصة لايمكن الحصـول عليها ضمن نطـاق مثل هـذا الاقتصاد البدائي . وهذا يؤدي الى تمييز اقتصادي في المجتمع هو ـ كما شرحنا سابقا ـ ليس وسيلة لقمع الفردية بـل لتحقيقها . وعلى ذلـك فان هـذه الاخـلافـات الفردية (الجينية) تحدث تغيـيرا عاجلا او آجلا ، وكذلك تحققا لا « شخصيات » ، تحققا لانحراف الانسان عن النموذج الاجتماعي . وهكذا فان تقنية الرواية بالذات يجعلها تهتم بالاسلوب الـذي تكافح فيه الشخصيات لتحقيق اختلافاتها الفردية في المجتمع القائم .

يعبر الشعر عن الحرية الكامنة في وحدة الانسان الشاملة والسرمدية في المجتمع ، أنه مهتم بالمجتمع كمجموع للنزعات الغريزية المشتركة وحارس لها ، فهو يتحدث عن الحب والأمل والحزن واليأس حيث أن كافة البشر يمرون بتجربة مثل هذه المشاعر . الرواية هى التعبير عن تلك الحرية التي ينشدها البشر ، ليس من خلال اتحادهم في المجتمع ، بل في اختلافاتهم ، وهي التعبير عن بحثهم عن الحرية في مسام المجتمع ، وبالتالي اشمئزازهم من الأفراد « الآخرين » المختلفين عنهم واصطداماتهم وتحركاتهم الملموسة ضدهم .

لذا كان لزاماً على الرواية أن تتطور تحت ظل الرأسمالية ، التي لم تسفر زيادتها للقوى المنتجة التي حدثت بسبب تقسيم العمل ، عن زيادة هائلة في التمايز الاجتماعي فحسب ، بل عن تقلبات وتغيرات لا نهاية في الحياة ، وذلك عن طريق تثوير الرأسمالية لقاعدتها بالذات وباستمرار .وعلى نحو مساوٍ ، ومع تفسخ الرأسمالية كان لزاماً على الرواية أن تعبر عن تجربة الناس التي حوّلها التمايز الاقتصادي من وسيلة للحرية الى فردية ساحقة ذات طابع واحد متكرر كالدمغة (تحجر الطبقات) ، وان القوى المنتجة ، كونها قد منعت من المزيد من التطور ، وقد خنقت الحركة الحرة للحياة (الأزمة الاقتصادية الشاملة) . ولا بد بالضرورة اذن في مثل هذه الفترة أن يحدث تفسخ الرواية في وقت واحد مع اضطراب ثوري شامل .

وهكذا فاننا نرى في الاختلافات التقنية ما بين الشعر والرواية الاختلاف ما بين الثبات والتغيير ، المكان والزمان ، ومن الواضح أن هذين ليسا ضدين يلغي الواحد منهما الآخر ، بل ضدّان يتداخلان ، وحين ينفصلان فانهما يخلقان باستمرار واقعاً مُغنياً .

كان هذا هو ذلك النوع نفسه من الاختلاف الموجود ما بين العلوم التطورية والعلوم التصنيفية . وكما تتطلب تقنية الشعر تركيزاً مباشراً على الكلمة ، فان العلوم التصنيفية ، كالهندسة والرياضيات ، تتطلب تركيزاً مباشراً على الرمز . تتطلب منا الرواية أن نمر من الرمز الى الواقع ، وعندها فحسب الى التنظيم العاطفي ، أما البيولوجيا فتتطلب أن نذهب أولاً الى المواضيع المادية الملموسة ، وعندها فحسب نذهب الى التنظيم العقلاني . يمر الشعر مباشرة من الكلمة الى التنظيم العاطفي ، دون أن يكترث بالواقع الذي يقبل الشعر بعلاقته على أنه سبق وكان مُعطى في الكلمة . وتمر الرياضيات مباشرة من الرمز الى انتنظيم الإدراكي ، دون أن تكترث بالموضوع المادي الملموس ، الذي سبق

وتمّت خواصه الهامة على انها متبلورة في الرمز . ومنه تنبع الاهمية الحيوية للغة الدقيقة ـ للكلمة الصحيحة او الرمز الصحيح على نحو مطلق ـ وذلك بالنسبة الى الشاعر والرياضي كليهما ، بالمقارنة مع اللغة الأقل دقة التي يسمح بها العالم الأحياء أو الروائي .

لقد راينا ان الموسيقى نوع متطرف من أنواع الشعر ، وانه كما تنجو الرياضيات تماما من الخواص الذاتية للمادة ، فان الموسيقى (بعكس الشعر) تنجو تماما من البنى المادية الموضوعية للأصوات . ولذا فان الموسيقي أدق في لغته من الشاعر ، كما أن القوانين العاطفية لرموز الموسيقى مقتصدة ودقيقة كما هي القوانين الإدراكية للرموز الرياضية .

يمكننا أن نفهم الآن على نحو اجلى السبب في أن الشعر يشابه الحلم في تضيته . ان ما يميز الحلم هو أن الحالم يلعب دائما الدور الرئيسي فيه . فهو موجود فيه دائما ، وأحيانا (كما يظهر في التحليل) في أقنعة عديدة . وهذا التمركز الذاتي نفسه نجده يميز الشعر . فالشاعر يسجل بكل سذاجة وعلى نحو مباشر كافة انطباعاته وتجاربه وأفكاره وخيالاته . ومنه بالتالي الذاتية الواضحة للشعر ، حيث كل شيء يرى ويجرب مباشرة الشعر علاقة لصور الذاكرة تتواسط بينهاكلمتان فحسب : « الأنا » و « الشبيه » .

ولكن هذه ليست ذاتية الحلم ، انها ذاتية اجتماعية . ان التنظيم العاطفي الخاص بالشاعر يجري تكثيفه في كلمات والكلمات تقرأ ، وتمر نفس القارىء بتجربة هذا التنظيم العاطفي نفسه . فالقارىء يصيغ نفسه ـ خلال فترة قراءة القصيدة ـ مكان الشاعر ، ويرى بعينيه . أنه « هو » الشاعر.
في قصيدة لشلي ، نكون نحن « شلي » وحين نقرأ شكسبير ، فاننا نرى من خلال بصيرته العميقة المومضة . ومنه بالتالي الفردية اللامتوقعة للشاعر.

ورغم أن المخلوق الانساني العادي ، الطراز العرقي ، وليس « الشخصية » هو الذي يطل في الشعر على المشهد المعاصر العادي ، فانه يرى هذا المشهد من خلال عيون شخص واحد ، من خلال نوافذ نفس الشاعر .

كيف يتم ذلك ؟ هذا هو السر العجيب للتقنية الشعرية . فكما يمكن للشعر أن يعادل بالحلم ، فان التقنية الشعرية مشابهة لتقنية الحلم . لقد جرى اكتشاف طبيعة تقنية الحلم من قبل المحللين تحت تسمية عامة هي « آلية الحلم » .

يتألف الحلم من طبقتين . والمضمون « الظاهرى » واضح . فمثلا نحن نمشي قرب شاطىء البحر . تأتي سفينة فنمتطيها ثم نرسو في فرنسا ، تقع لنا بعض المغامرات وهكذا . هذا هو المضمون الظاهري للحلم كما نرويه مع طعام الفطور في الصباح التالي لأفراد أسرتنا الذين يشعرون بالملل حيث لايمكنهم فهم سبب اهتمامنا به . ولكن اهتمامنا به يعود الى حقيقة أن الوهم كان كاملاً . فبينما كانت تلك الأمور تحدث بدت لنا وكأنها تحدث لنا بالفعل . وهذه الحيوية لا بد أن تنبع من سبب عاطفي ما . ولكننا لم نشعر سوى بالقليل من العاطفة الحقيقية في الحلم ، مهما تكن تلك المغامرات التي تقع لنا مدهشة. واذا أحسسنا بالعاطفة فانها تتجاوز الأبعاد الحقيقية لمغامراتنا . لقد حدثت أشياء مدهشة ولم نكن مندهشين . حدثت أشياء تافهة واحسسنا بالرعب . لقد جرب استبدال هذه العواطف بالمقارنة مع الواقع . لو طلب منا أن نطلق لتداعياتنا العنان مع هذه الصور المختلفة المكوّنة كما برزت في أذهاننا ، فاننا سنجد نمواً تحتياً كاملاً لحياة عاطفية مستبدلة . كل رمز يتعلق بذكريات في حياتنا ، ليس من طريق تداعي الأفكار بل بالتداعيات العاطفية .

ان ما يميز « آلية الحلم » هو أن كل رمز من رموز الحلم مغالى في تحديده وله عدد هائل من المغازي العاطفية المختلفة . وقد رأينا هذا أيضاً كمميز للكلمات الشعرية ، وينبع من السبب نفسه ، وهو أن رموز الحلم تقيم مباشرة

من خلال مضمونها العاطفي وليس كرموز لعالم زائف ثابت كيّفنا فيه أنفسنا أول ما كيفناها . وعليه فان لا ترابط الحلم منطقياً يقابل الايقاع والسجع « اللامنطقيين » للشعر .

ان النفس منظمة بحيث انه يتم خلال النوم استبدال جميع الرغبات والآمال والمخاوف وقصص الحب الخاصة بالجانب الغريزي بحيث تحل محلها صور ذاكرية (خاصة بالذاكرة) اعتباطية على نحو واضح ، الا انها مرتبطة في الواقع بالروابط العاطفية للرغبات البسيطة اللاواعية . ويتم تنظيمها بواسطة النشاط الفطري للجزء الغريزي وبالتالي غير النائم من النفس الذي هو بسبب من كونه باطل الطراز « تاريخيمرقيا » فإنه غير معدل وبالتالي ضد اجتماعي ، او بالأحرى اجتماعي . هذه الطبقة الثانوية العاطفية لاتظهر عادة في الحلم . انها « تكبح » ولاتظهر في الوعي سوى الرموز الاعتباطية اللامترابطة ظاهريا . ولكن الاساس العاطفي هو « محاكمة » الحلم وموجه مجراه انه المضمون المستتر ولكن للعواطف أيضا « عقل » من أجل علاقاتها مع الصور الذاكرية للحلم وهكذا يوجد تشويه مزدوج ــ تشويه للواقع وللانفعال ــ واستمرارية للذات والموضوع .

لماذا لا يمكننا أن نحقق في الحلم لاوعياً كاملا تجاه اية حوافز ؟ ذلك يعود الى سبب بسيط مفاده أن النوم ليس موتا أولا وعياً كاملا بل شيء يبقى فيه جزء من انتباهنا يقظاً . في النوم يكون الانتباه ــ رغم أنه محوّل عن العالم الخارجي ــ ليس بالنائم تماما ، والا لكانت الحوافز الخارجية لا توقظنا ابدا . يمكن لفت انتباه النائم بضجة عالية الى حد كاف . من الواضح انه من الخطر على الحيوانات أن تنام بشكل عميق جدا . ان كافة الحوافز التي تحت العتبة ،أي : الاصوات الخارجية اللطيفة ، الشمس الساقطة على الوجه ، الضغط على الاطراف ، الاضطرابات الهضمية الداخلية ، تنقل، ليس لى ممراتها العصبية الصحيحة ، بل الى ممرات اخرى تسيطر عليها « مجموعات » الغرائز اللاواعية .

يمكن اختبـــار واقعية رغبة لا واعية عملياً . اذا صمم النائم قبل النوم على الامساك بشيء معين في يده ، فانه سيظل ممسكاً به لدى استيقاظه ، مما يظهر انه خلال نومه كله استمرت بعض الخلايا العصبية اللانائمة في ممارسة الارادة على نحو غير واع ، وفي ارسال تيار مستمر من الــدوافع العصبية عن طريق الاعصاب الناقلة نحو الأصابع لكي تحافظ على انقباض العضلات . واذا كانت المشاعر ستوقظ بواسطة مثل هذه الحوافز ، فان النوم سينتهي . ولذا شان الممرات الترابطية من الخلايا العصبية الغريزية اللاواعية الى النماذج العاطفية هي بطريقة ما ذات خط جانبي ويتم نقل الحوافز بدلاً عن ذلك الى النماذج المرتبطة بمسافة واحدة ، اي الصور الذاكرية . وهذه مرتبطة بهذه النماذج ذات الخط الجانبي عن طريق التداعي ، ولكنها ليست هي نفسها مشربة بالمشاعر . تظهر هـــذه الصور الذاكـــرية في الحلم وتمنح بصيص الانتبـــاه شيئاً يركز عليه ، وإلا لكان قد تركز على الحوافز وبذا يوقظ النائم . لذا ليس صدفة ان لايظهر النـــوم سوى في الحيوانات العليا : تلك التي حيـــاتها مليئة بالتكيفات المكتسبة التي تتطلب بالتالي « معالجة » في النوم على نحو فيزيولوجي، الحشرات ذات التكيفات الفطرية المعقدة لا تنام ، أو هي حين « تنام » بالفعل ، كما في طور « الخادرة » (الذي يعقب طور اليرقانة) فان ذلك يكون عبارة عن تكيف اشد كمـــالاً بكثير ، حيث تجري فيه اعـــادة تكييف كل خلية من خلايـــا الجسم .

إن التنظيم الانفعالي للصور الذاكرية ـــ مضمـــونها الكامن ـــ يتم بالتالي خلال عملية تكونها . واذا تم اجتياز عتبة قيمة ما من قبل الحوافز ، أو شيء غير صحيح في عملية النقل ، فإنه يتم تحرير مشاعر شديدة القوة ، والنائم، الذي يصبـــح اشـــد وعياً ، يستيقظ . ان النقص في الواقعية العاطفية يفسر السهولة التي ننسى بها الأحـــلام ، بينما الكوابيس التي يستيقظ النـــائم منها تماماً أو تقريباً بسبب العـــواطف القوية ، يتم تذكرها بوضـــوح عادة . اننا

نستيقظ لأن المشاعر كانت على شفا أن تتحقق وبالتالي أن تؤدي الى الفعل .

اذن ، تحتوي الاحلام على مضمون ظاهر وآخر كامن . المضمون الظاهر هو الفانتازيا الخاصة بالصور ، والمضمون الكامن هو الواقع العاطفي . وكلاهما له علاقة مزدوجة مع العاطفية الفانتازية الظاهرة في الحلم وفي الواقع الخاص بالصور المتعلق بالمضمون الكامن . لم يقم المحللون النفسانيون بهذا التميز لأن تحليل الاحلام يتم لفظياً . لم يروا انه يوجد في ترجمة الصور والمشاعر الى لغة تسرب خاص بنظرية المعرفة . في اللغة تعيش الصور في آن معاً ولا يمكن فصلهما الواحدة عن الأخرى . كلاهما اجتماعيتان وواعيتان . واذا تجاهلنا هذا ، فان المحلل النفساني يواجه تناقضاً : ففي سبره للمضمون الكامن للأحلام لا يمكن أن يمنحه الحالم كومة من المشاعر « اللاواعية » كتداعيات ، فالحالم لايستطيع ان يتواصل معه الا باللغة ، وفي اللغة يرتبط الشعور دائما بالصور ، برمز من الواقع الخارجي ، وهو بحد ذاته درجة شعور واعية . ولذا فإن المحلل يحصل على المضمون الكامن للصور الحلمية بينما لايزال متعلقاً بها المزيد من الصور ذات المشاعر الواعية . ولهذا السبب ، لا يميل المحلل النفساني الى معادلة المشاعر اللاواعية مع ترجماتها الاجتماعية فحسب ، بل انه يتجاهل الهوة ما بين الحلم ـ الذي يكون فيه التنظيم العاطفي غير واع وبالتالي « شخصياً » ،والفن، الذي يكون التنظيم العاطفي واعياً وبالتالي « اجتماعياً » . انه الاختلاف ما بين التداعي الحر والشعور الموجّه .

— ٤ —

وهذا يؤدي الى التنقية « السوريالية » بشعورها غير الموجه وتنظيمها العاطفي الشخصي ، حيث الحرية ، بالأسلوب البورجوازي الحقيقي ، هي لاوعي الضرورة ، اي تجاهل التنظيم العاطفي الذي يحدد تدفق الصور والواعي

في انشعر الجيد . ومنه الصفة العقلية والبصرية للفن « السوريالي » هذه الحرية البورجوازية قد سبق وجرى احتواؤها في الفلسفة الرمزية التي تعتمد عليها « السوريالية » . لقد كان صحيحاً ما قاله « ريمي دوغورمون » فيلسوف الرمزية : « قبل كل شيء هي نظرية في الحرية ، وهي تتضمن حرية مطلقة للفكر والشكل : انها التطور الحر والفردي للشخصية علم الجمالية » . وقال رامبو اعظم الشعراء الرمزيين : « لقد اصبحت أقدس اضطراب عقلي » .

يحتوي الشعر ، كالحلم ، على مضمون ظاهر وآخر « كامن » . ويمكن الوصول الى المضمون الظاهر على نحو تقريبي عن طريق صياغة القصيدة نثراً . انه الصور أو « الأفكار » . وفي الصياغة النثرية للقصيدة فإن المضمون الكامن اي ، المضمون الانفعالي ، يكون قد اختفى نهائيا . اذن لم يكن هذا متضمناً في الواقع الخارجي المرموز اليه بالكلمات (فقد جرى حفظ هذا) بل في الكلمات نفسها . المضمون الظاهر هو الشعر وقد فسر « عقلانياً » انه الواقع الخارجي في القصيدة . ويمكن التعبير عنه باسلوب آخر ولغات اخرى . ولكن المضمون الكامن للشعر هو في ذلك الشكل من صياغة الكلمات وليس في اي شيء آخر .

كيف يتم احتواء المضمون الكامن في الكلمة الأصلية ولا يتم احتواؤه في « معنى » الكلمات : أي في تلك الاجزاء من الواقع الخارجي التي ترمز اليها الكلمات ؟ ليس الانفعالات مرتبطة عاطفيا بذلك الجزء من الواقع الخارجي المرموز اليه بالمضمون الظاهر ، حيث من الممكن أن تجعل لغة اخرى ترمز الى هذا انجزء نفسه من الواقع الخارجي ، ومع ذلك فهذا ليس القصيدة إياها . كيف احتوت الكلمات الأصلية المضمون الانفعالي « في أنفسها » وليس في الاشياء التي رمزت اليها ؟ ان تحليل الحلم يعطينا الجواب : ذلك يتم بالتداعي « أعاطفي » للأفكار . وفي اي تداع للأفكار يتم ربط فكرتين معاً بشيء مامختلف، كما تربط العصي بالحبل . في الشعر يجري ربطها بالمشاعر .

اذا جردت الكلمة من محيطها وجرى التركيز عليها بالطريقة نفسها التي قد يسأل بها المحلل النفساني مريضه بأن يركز على اية صورة بعينها من صور الحام ، فسوف يبرز عدد من التداعيات في الذهن وعلى نحو غير واضح . وفي كلمة بسيطة ككلمة « الربيع » هناك مئات من هذه التداعيات : كالخضرة والشباب والينابيع والقفز (كلمة SPRING بالانكليزية تعني الربيع والقفز والنبع وغير ذلك — المترجم) ، وكل كلمة تجر وراءها عدداً هائلا من التداعيات العاطفية ، والتي جرى التقاطها عبر آلاف الظروف المختلفة التي استعملت فيها هذه الكلمة . هذه التداعيات هي التي وفرت المضمون الكامن للعاطفة الذي هو القصيدة . ليست فكرتا « الخضرة » و « الشباب » بل الوثاق العاطفي الذي يربط ما بين فكرتي « الخضرة » و « الشباب » وكلمة « الربيع » هو الذي بشكل المادة الاولية للشعر .

بالطبع « الشيء » الذي تدل عليه كلمة « الربيع » له ايضا الكثير من التداعيات العاطفية . وهذه تستعمل من قبل الرواية . فالشعر يهتم بالمشاعر الغريزية الدقيقة الأكثر عمومية ولهذا فهو يتضمن مثل هذه التداعيات المعتمدة تقريبا على التورية كتلك المتعلقة بمعاني كلمة « SPRING » ك « النبع » و « القفز » ومنه ميل الشعر الى اللعب بالكلمات ، والتلاعب بالألفاظ على نحو مكشوف أو مستور ، والى الابتهاج بنسيج الكلمات . هذا جزء من تقنية الشعر الذي يعالج الكلمات بشكل مضاد للنحو للوصول الى درجاتها المباشرة بل والعاطفية المتناقضة . اما الرواية فتستعمل الكلمات نحوياً بحدة وذلك لإقصاء كافة المعاني وبالتالي كافة الدرجات العاطفية عدا جزء واحد واضح من الواقع ، ثم تستمد المحتوى الانفعالي من هذا الجزء من الواقع وعلاقته النشيطة مع الاجزاء الاخرى من الواقع في القصة كجزء من تجربة حياتية ادراكية .

حين نقرا بيتاً من الشعر فانّ هذه الأفكار الأخرى التي تتعلق بها هذه

المشاعر لاتخطر للذهن . اننــا نحصــل على فكـرة القفز والتدفق من كلمة « SPRING » من خلال استعمال الشعر لهــا ككلمة لفكرة « الربيع » ، ولكننا لا نحصل على النبع أو القفز الا خلال تلاعب شعري مكشوف بالالفاظ . الفكرتان تبقيان في اللاوعي . (الشعر نــوع من الحلم المقلوب) . وبينما تكون المشاعر الحقيقية مكبوحة جزئياً في الحلم تخرج الصور المختلفة الى الوعي ، فإن الصور المتداعية في الشعر تكبح جزئياً والمشــاعر المختلطة هي التي تكون حاضرة في الوعي ، على شكل تنظيم عاطفي .

لماذا يوجد اذن مضمون ظاهر بأية حال ؟ لم لا تكون كافة الصور معبراً عنها بوضوح ؟ لماذا لايكون الشعر العظيم مشابها لشعر الرمزيين المتطرفين، اي عبارة عن مجرد مجموعة من الكلمات ، لاتعني شيئاً ، بل هي مجرد كلمات مليئة بالتداعي العاطفي ؟ لمــاذا على الشعر أن يبين ويشرح ويـروي النحـو ويطبعه ، وأن يكون له بناء جملي ، وأن يكون صالحا لتحويله الى نثر ، طالما انه اذا ماحول الىنثر يخسر قيمته العاطفية ؟

والجواب هو ، لأن الشعر هو تكييف للواقع الخارجي . إنه موقف انفعالي تجاه العالم . إنه مصنــوع من اللغة ، واللغة قد خلقت لتعني « الآخرية » ، للاشارة الى أجزاء من الواقع الموضــوعي مشتركة على نحو اجتماعي . انه يعيش في اللغة نفسهــا كفكر علمي . ويمثل المضمون الظاهر بيانا عن الواقع الخارجي ، اكان ذلك مشهداً أو مشكلة أو فكرة أو حادثة . كما أن المضمون الانفعالي « ملحق » بهذا البيان عن الواقع ، ليس في التجربة الفعلية بل في القصيدة . والمضمون الانفعالي ينزح من مسام الواقع الخارجي . في الحياة هذا انجزء من الواقع الخارجي فارغ من اللهجة الانفعالية ، ولكنه اذ يعصف بتلك الكلمات بعينها وليس بغيرها ، يومض فجأة وعلى نحـو سحري بصبغة عاطفية . هذه الصبغة العاطفية تمثل تنظيما انفعاليا مشابها لذاك الذي أحس

به الشاعر حين ووجه (في الفانتازيا أو في الواقع) بذلك الجزء من الواقع الخارجي . حين يقول الشاعر :

« النوم ، الذي يحبك الخيوط المنسولة للقلق » .

فانه يقدم بياناً ظاهر المعنى . واذا شرحنا نثراً لقلنا :

« السبات الذي يخفف القلق الذي هو أشبه بحبكة متشابكة » .

وهذا يحمل معظم مافي المضمون الظاهر ، ولكن الدرجات العاطفية التي كمنت في تداعيات الكلمات المستعملة قد اختفت . وهذا يشبه حيلة سحرية . يمسك الشاعر بجزء من العالم ونراه يتوهج بنار عاطفية غريبة . ولو حللناه « عقلانياً » لما وجدنا اي نار . ومع ذلك ، وللأبد ، لايزال ذلك الجزء من الواقع يحتفظ بشفق مامن حوله ، ولا يزال معطراً بأريج الحياة العاطفية . إذن فالشعر يغني الواقع الخارجي في أعيننا .

إن للتداعيات المستعملة في الشعر اشكالا كثيرة . احياناً تكون تداعيات صوتية ، وعندها يسمي البيت «بيتاً موسيقياً » ، وذلك ليس لأن اللغة فيه هارمونية على نحو خاص ، فبالنسبة الى أجنبي قد لايكون لها نغم لغوي ابدا :

Thick as Autumnal leaves that strow the books in vallambrosa

وترجمة البيت « سميكة كاوراق الخريف التي تنثر الكتب في فالامبروزا) .

هذا البيت لايبدو موسيقياً لشخص لايعرف الانكليزية اطلاقا . ولكن التداعيات العاطفية الموقظة بالنسبة للأذن الانكليزية تثار من خلال الصوت أكثر مما تثار بسبب روابط المعنى ، وبناء عليه نسمي هذا البيت بيتاً موسيقياً . وكذلك هو بيت الشاعر « فرلين » الذي لايبدو موسيقياً سوى للآذان الموزونة على التداعيات العاطفية للأصوات الفرنسية الأنفية :

Et O – ces voix d'enfants chantant dans la coupole,

أو عنوان تلك الحكاية الخرافية القديمة :

« La Belle aux boix dormant »

(الحسناء في الغابة النائمة) .

من المستحيل ان تكون هناك مشاعر في الشعر دون التحامها برموز الواقع الخارجي ، فمشاعر الشعر (طالما هي شعرية) مشاعر اجتماعية، ومن المستحيل تواصل ذوات مختلفة دون موضوع مشترك (دون « مــادة ») . إن النهايــة المنطقية للرمزية ليست الشعر بل الموسيقى . وهنا قد يعترض احدهم قائلا : ان الموسيقى تتالف من أصوات لا تشير الى اي واقع خارجي ومــع ذلك فإن الموسيقى فن ولها مضمون اجتماعي . ولأن الرموز في الموسيقى — وبالضبط - ماعادت « تشير » الى واقع خارجي وتحولت الى أجزاء من الواقع الخارجي هي نفسها ، وهي بفعلها ذلك قد ولدت بالضرورة بنسبة شكلية (السلم الموسيقي ، الاحكام ، الهارمونيا الخ . .)تمنحهاصلابة الواقع الخارجي ومنزلته الاجتماعية. ان الحان الموسيقى نفسها هي المحتوى الظاهر للموسيقى ، ولذا لاتطيع القوانين النحوية (الذاتية) بل شبه الرياضة (الموضوعيــة) : بالطبــع هي مشوهــة بالضرورة أو منظمة ضمن مدى هــذه القوانين وبالطريقة نفسها فإن الهندسة المعمارية تصبح واقعاً خــارجياً وتتشوه أو تنظم ضمن مــدى قوانين وظيفة الاستعمال .

تعتمد تقنية الشاعر على الا تبرز كافة العواطف المتعلقة بأية كلماتمعينة الى الوعي ، بل تلك العواطف المطلوبة فحسب . وهــذا يتم بترتيب الكلمات بطريقة تجعل مجموعاتها من التداعيات المصطدمة ببعضها تزيد من حدة بعض التداعيات العاطفية وتكبح الأخرى ، وبذا تشكل كتلة منظمة من الإنفعال . ان اللون العاطفي لكلمة ما يستمد ظلا منعكساً وضوءاً من الوان الكلمات الأخرى . وهو يفعل ذلك جزئياً من خلال تجاوزها وخاصة في اللغات التركيبية (كاللاتينية واليونانية) وجزئياً مــن خــلال علاقتهــا اللغوية وخاصة اللغــات التحليلية (كالانكليزية والصينية) ، وعلى نحو رئيسي من خلال « المعنى » ككل . إن المضمون الظاهر ، المعنى الحرفي ، المعنى الممكن تحويله الى نثر ، هو نوع من

الجسر أو الموصل الكهربائي ، الذي يجعل كافة التيارات العاطفيـة لكل كلمة تحتك ببعضها . انه يشبه لوحة مفاتيـح ، بعض التداعيات العاطفية يتلاشى مباشرة لدى وصوله اليها ، وبعضها الآخـر يتداخل مع كلمات أخرى ويغير من لونها ، أما البقية فقد تمتزج مع بعضها البعض ويبرز كلمة بعينها على نحو أشد حدة . ويشكل هذا كله ذلك الوميض الملتحم الخاص الذي هو التنظيم العاطفي لتلك القصيدة أو موقفها الإنفعالي تجاه معناها . وعلى ذلك فإن للكلمة الواحدة نفسها صفة مميزة مختلفة في قصيدة ما عمّا هي عليه في قصيدة أخرى ، ولهذا السبب تكون قصيدة ما متماسكة . انها متماسكة عاطفياً ، كل كلمة لها مغزى عاطفي خـاص في هـذه القصيدة مختلف عمّا هو في قصيدة أخـرى ، وبهذه الطريقة فإن المضمون العاطفي لايطفو عائماً في الذهن ، بل هو مرتبط بشدة ، عن طريق مئة من الحبال المتشابكة ، بالمعنى الظاهر : جزء من الواقع الخارجي . ان مضمون قصيدة ماليس انفعالا فحسب بل هو انفعـال « منظم » ، موقف إنفعالي منظم تجاه جزء من الواقع الخارجي . ومن هنا قيمتـه وصعوبته ـ بالمقارنة مع غيره من الإنفعالات التي قد تكون قوية جداً وإنما غير منظمة : كنوبة الحزن المفاجئة التي لايمكن تفسيرها ، او نوبة غضب الآعمى ، او اليأس العقيم . مثل هذه الانفعالات غير جمالية لأنها غير منظمة . إنها غير منظمة اجتماعياً لانها ليست منظمة بالعلاقة مع واقع خارجي مقبـول اجتماعياً . إنها غـير واعية بالضرورة الخارجية . ان انفعالات الشعر جزء من المضمون الظاهر . ويبـدو أنها في الواقع الخارجي كما تظهر في القصيدة . لايبدو أننا نتخذ موقفاً إنفعاليا من جزء من الواقع ، انه موجود هناك ، معطى في الواقع : هذا هو أسلوب الادراك الإنفعالي . في الادراك الشعري فإن المـواضيع المطروحة تكـون قد سبق لها وطبعت بأحكام الشعور . ومنه القيمة التكييفية . فهو اشبه بتجربة انفعالية حقيقية .

من الواضح ان الشعر يمكن ان يحكم عليه بطرق مختلفة ، إما من خلال

أهمية المضمون الظاهر ، أو حيوية التلوين العاطفي . وانا نشعر بالامتنان تجاه شاعر يجلب جزءا جديدا من الواقع الخارجي الى نطاق الشعر ، أكثر مما نشعر به تجاه شاعر يأتي بالمضامين الظاهرة القديمة البالية . ولكن الشاعر الأول قد يكون فقيرا في التلوين العاطفي الذي ينقع فيه جزء من الواقع . قد يكون ذلك هو التلوين القديم البالي، بينما الشاعر الآخر، بالرغم من جزئه التقليدي من الواقع يمكن أن يحقق درجة عاطفية جديدة. سنحكم على الشعراء القدماء على نحو مطلق تقريبا من خلال درجاتهم العاطفية ، فمضامينهم الظاهرة تنتمي منذ زمن بعيد الى عالمنا الفكري . ومنه ذلك الابتذال الواضح في الشعر القديم الذي هو مع ذلك ابتذال « عظيم » . أما الشعراء المحدثون فاننا نطالبهم بمضامين جديدة وتلوين عاطفي جديد ، فوظيفتهم هي منحنا مواقف انفعالية جديدة تجاه البيئة الاجتماعية الجديدة . ان الشاعر الذي يوفر كلا هذين الامرين والى درجة عالية سيكون شاعرا جيدا . أما الشاعر الذي يصطاد في شبكته كمية هائلة من الواقع الجديد ويربطها بتلوين عاطفي واسع المدى فنسميه شاعرا « عظيما » وشكسبير مثال على ذلك . وبناء عليه فإن القصائد العظيمة هي دائما قصائد طويلة ، وذلك بسبب كمية الواقع التي لا بد أن تتضمنها كمضمون ظاهر . ولكن المضمون الظاهر ، مهما يكن ، ليس « غرض » القصيدة . الغرض هو التنظيم الانفعالي الخاص الموجه نحو المضمون الظاهر والذي توفره العواطف المحررة . العواطف ليست « كامنة » كما هو الامر في الحلم . انها الأفكار المترابطة التي كبحت لتشكل المضمون الكامن . وكما أن مفتاح الحلم سلسلة من المواقف الغريزية التي توفر ميكانيكية آلية الحلم ، فان مفتاح الشعر عبارة عن مجموعة من الاجزاء المكبوحة من الواقع الخارجي : عالم غامض لا واع من التجربة الحياتية.

يلون الشعر عالم الواقع بدرجات عاطفية . هذه الالوان العاطفية ليست « جميلة جدا » فهي لا زالت عالم الضرورة الفعلي ، والشعر العظيم لن يخفي (يقنع) عري الضرورة الخارجية ، بل سيسبب في لمعانها ببريق الاهتمام .

يشرب الشعر الواقع الخارجي ـ الطبيعة والمجتمع ـ بمغزى انفعالي . هذا المغزى ، بسبب من كونه يمنح الكائن الحي اهتماما مشهيا في الواقع الخارجي ، يمكن هذا الكائن الحي من التعامل معه على نحو اشد تصميما ، أكان ذلك في عالم الواقع او الفانتازيا . فالبدائي الذي يفقد الاهتمام بالعمل الشاق المضني الضروري لحرث تربة مجدبة ، سيسترجع اهتمامه حين تشحن الأرض بالتلوين العاطفي الخاص ب « الطبيعة الأم » فالآن ، وبسحر الشعر ، تومض الأرض بالألوان المشهية للجنس او الحب البنوي . هذه الالوان العاطفية ليست غير حقيقية لأنها غير علمية ، فهي الوان غرائز البنية الوراثية نفسها ، وهذه الغرائز حقيقية بقدر ما هي الأرض حقيقية . انالتعبير الهام الذي يعكسه الشعر على سطح الواقع الخارجي هو ما يلي : نبوءة بالمحاولة الخالدة للبنية الوراثية لصياغة الضرورة على صورتها ، وهي تنال نجاحا مستمرا على نحو متزايد في هذه المحاولة . « المادة المحاطة بفتنة شعرية حسية ، تبدو وكأنها تجذب كامل كينونة الانسان بربحها الابتسامات » . هكذا قال ماركس وانغلز عن المادية قبل ان تصبح مادية ميكانيكية احادية الجانب ، حيث كانت لا تزال غارقة في الروعة الفنية لعصر النهضة . تلك الفنية الحسية أمر يمنحه الشعر ، وقد أضحت المادية احادية الجانب حين أصبحت ـ لخوفها من الاحساس بالنفس ـ علمية على نحو غير مشوق ، وتلاشت المادة في نظام موجي منطقي وانما فارغ . الشعر يعيد الحياة والقيمة الى المادة ، ويعيد البنية الوراثيةالى العالم الذيطردتمنه.

ـ ٥ ـ

رغم أننا ساوينا الحلم بالشعر ، فقد رأينا أن هناك اختلافات جوهرية بينهما . فالشعر خلاق ، والحلم ليس كذلك . والشعر خلاق لأنه شعور « موجه » . في الحلم التداعيات « حرة » : صور الواقع تستخدم وفقاً لرغبات البنية الوراثية، كما ترتب قطع برادة الحديد أنفسها « بحرية » فوق المغناطيس

على طول خطوط الشدة . والشعور في الشعر ، على اية حال ، يصاغ في شكل اجتماعي يجعله يعيش في العالم المشترك للواقع الادراكي . الشعر يجسد الانفعال . والنفس « معبر عنها » : اي تشق طريقها خارجة بالقوة . والانفعال يخترع : اي يجعل عملة دارجة . تمنح المشاعر قيمة اجتماعية . العمل يتم فعله . آلية الحلم « ليست » شغلا بالضبط ، اما آلية الحلم الشعرية فهي كذلك ، فإحداهما تنتج سلعاً إجتماعية والأخرى لا تفعل ذلك .

ولهذا السبب تختلف تقنية الشعر عن تقنية الحلم . فتحت سطح الحلم تقبع الرغبات الغريزية اللاواعية . الغريزة عمياء ، فهي لا تستطيع أن تغير نفسها طالما كانت لاواعية وغير قادرة على تكييف ذاتها ، فهي لا تتمتع بأية ارادة بل بمجرد استجابات آلية للحوافز . نماذج الرغبة الغريزية هذه تملي تراقص الصور في الدماغ ، المرتبطة بنماذج الرغبة من خلال روابط عاطفية غير مباشرة. لكن هذه الروابط نفسها تكبح في الحلم ، فأي شيء من شأنه ايقاظ العواطف بحيث تمارس الفعل يجب تجنبها اذا كان على الحالم أن يستمر في النوم . ان الحقل الواسع من الصور المحملة بالعاطفة « غير ذي حدود » كما أن شعار رغبات الحلم هو : « دع العواطف النائمة تكذب » . إنها تكبح بواسطة اشباعها فانتازياً وبسهولة تعادل ممارسة المرء لأية حركة اعتيادية لا تحتاج الى تفكير.

في الوهم الشعري تكون هذه العملية مقلوبة . فالاحلام تصعد من اللاوعي باتجاه الأعلى ولذا فهي عمياء وغير خلاقة . القصائد تهبط من الوعي باتجاه الأسفل ولذا فهي مدركة وخلاقة . يتجنب الحلم بخوف المنطقة الحيوية من الانفعالات ، حتى لا يوقظ النائم باتجاه القيم بفعل ما ، أما الشعر فيستكشفها بشجاعة ، حتى يغير العالم الداخلي .

تتبع الصور الذاكرية للحلم عملية شد الاسلاك التي تقوم بها الغرائز . ولكن الفاظ الشعر تتبع ممراً ذا هدف . ان مهمتها هي ان تحرك أولاً المواطف

ومن ثم أن تعيد تنظيمها . والنتيجة الوحيدة للحلم هو نموذج مؤقت واعتباطي من الصور مستمد من الواقع ومعاد ترتيبه وفق أوامر الغرائز . تقول الغرائز : « العالم ليس هكذا ، بل هكذا » ، ثم تعيد صياغته في حلمها ، ولكن الغرائز تكون أحيانا معدلة الى حد انها تصطرع فيما بينها ، وتتفجر تناقضات الحلم متحولة الى انفعالات توقظنا .

يتناول الشعر الألفاظ ، على اية حال ، ثم يرتبها بطريقة تثير العواطف وتجبرها على اتخاذ تنظيم جديد تجاه الواقع ، وموقف انفعالي جديد . يصوغ الحلم الواقع وفقا للغرائز ، ولذا فهو ذو فائدة قليلة عدا ما يخص حراسة الحالم من الواقع الخارجي وابقائه بالتالي نائما . ويصوغ الشعر الغرائز وفقا للواقع ، ولذا فهو مفيد ، حيث انه يحمي القارىء من الواقع ولكنه يضعه في مزاج مناسب للتصارع معه . الشعر حلم مقلوب : مقلوب في اتجاهه ، في هدفه ، ولذا فهو مقلوب في تقنيته أيضا . يتدفق الشعر من الواقع هابطاً الى الغرائز ولا يتوقف إلا عند آخر محطة من محطات الادراك حيث يجابه الغرائز وجها لوجه . يتدفق الحلم من الغرائز باتجاه حدود الواقع ، يصل الى تخم الانتباه ويتوقف هناك قبل وصوله الى الفعل .

لا حاجة بنا الى الدهشة اذن تجاه أن الشعر عام والحلم خاص ، فالوعي بناء اجتماعي . والمضامين النفسية الواعية التي تجمعها الأنا مضامين معطاة اجتماعيا . صحيح انها تترابط منطقيا لأن الجسم الذي يحويها موضوع واحد ماديا ، ولكن المواد تترابط منطقيا : كالاخلاق والمعرفة والثقافة والمطامح والواجبات ، هذه كلها معطاة اجتماعيا . الانسان اللااجتماعي متوحش ، لا يتمتع بالوعي ، غريزي ، وبالتالي فهو دون ارادة . لا ارادة هناك لكائن غريزي لا يتمتع بالوعي ، بل مجرد افعال منعكسة لا ارادية وآلية تستجيب للحوافز الداخلية والخارجية . وليست له حرية ، فالحرية تتطلب ارادة . ان

جوهر الارادة هو أن الوعي مدرك لتلك الاسباب التي تجعل اختياره محتوما ؛ وهذه الحتمية بالذات هي الارادة . الارادة المتحققة هي الديالكتيك الواعي للنفس الذي يحمل فيه الصراع ما بين غرائز الجسد وضرورة الطبيعة الخارجية بفعل واع يحوي كلا الشعور والادراك . هذا العالم المصغر الواعي خلاق لأنه يستطيع التصرف طواعية ، حيث أن الفعل الواعي على نحو مطلق والابداع الابداع (الخلق) اذا ما وضع مقابل الظهور العَرَضي ، هو الارادة التي تصوغ بدلا عن الضرورة العمياء التي تتطور . الصدفة قد تنحت في الصخور أشكالا غريبة لم يسبق التفكير فيها ، ولكن الارادة تنحت من الحجر تمثالاً وفق رغبتها . كلاهما مظهران من مظاهر الضرورة .

على الشاعر اذن أن يكون انسانا حساساً قبل كل شيء ، حساساً لكافة التداعيات والدرجات العاطفية الخاصة بالالفاظ : ليس الدرجات الشخصية بل الجماعية . كيف يمكنه ان يميز ما بين الدرجات الشخصية والجماعية ؟ لا يمكنه ذلك على نحو واع ، ولا يمكن لأي شاعر أن يتجنب خطر كتابة شعر ذي مغزى لنفسه ودون مغزى للآخرين من الناس . كل ما يمكنه فعله هو ان يعيش حياته العاطفية اجتماعيا ، أن يعيش مع الالفاظ . فهو يستطيع بالفعل أن يميش مع الالفاظ اجتماعيا . انه سيقابلها في الكتب ، في الادب ، فيالدراسات العلمية ، في الدوريات ، في الحوار ، ولكنه سيقابلها دائما علناً . وهكذا اذا عاش مع الالفاظ بدلاً عن الصور الذاكراتية فإنه سوف يسيطر على تقنية الشعر ، فالشعر مكتوب بالالفاظ .

إن تضلع الشاعر بعلاقات الالفاظ يمنحه الادوات الخاصة بمهمته الخلاقة . وهذه هي مهمته . لابد من تعميم تنظيم انفعالي والتعبير عنه بالكلمات في شكل ممكن الوصول اليه جماعيا . فلنمنح عبارتنا : « اعادة التنظيم الانفعالي » شكلا سيكولوجيا أكثر ذيوعا . لقد طور العلاج النفسي مفهوم العقدة التلقائية

autonomous complex فالعقدة مجموعة من المضامين في النفس تحرز لنفسها طاقة نفسانية . ثم تصبح منظمة ومليئة بالقوة الدينامية ، وتحتل جزءا كبيرا من النفس . للنفس كثير من العقد الصغيرة ، ولكنها لاتصبح عقدا بالمعنى العلاجي حين تكبح بالمضامين الواعيــة ـ على نحو رئيســي ـ للنفس (الكبح) وتكون مجهولة من قبل « الأنا » ، اي من قبل ذلك الجزء من النفس المتمتع بالفكر والشعور على نحو واع . وهي تصبح خطيرة حين تنمي « ارادة خاصة بها » ، وتؤثر على تصرفات النفس المجهولة من قبل الوعي ، ثم تخلق صراعات وشكوكا عصابية وانواعاً عجيبة من القلق . ويبدو الانسان معها وكأنه ممزق الى نصفين . فله دافعان واردتان . ونرى اعراضا مشابهة لهذه لدى كلاب « بافلوف » حين كيفت على اصدا راستجابتين مختلفتين للمربع والدائرة مثلا . واذا قدم لها موضوع ذو شكل وسط بين هذين فانها تعبر عن كاريكاتير كلبي للتردد العصابي . ان اعادة التنظيم العاطفي هــو الحل بالنسبة لدرجة معينة من العقدة التلقائية يجعلها واعية اجتماعيا .

— ٦ —

يستمد العلاج النفسي مفاهيمه من علم الامراض . ومن المستحيل أن نفهم تماما علاقة الوهم بالواقع في ذهن الانسان وفي الحياة دون فهم علاقة الجنون بأداء الفكر وظيفته على نحو صحي .

في الحلم ، كما رأينا سابقا ، فان الحافز على العمل يتم اشباعه فانتازيا عن طريق تيار من الصور المدوزنة عاطفيا والتي يتم فيها تشويه العاطفة والصور بالنسبة الى علاقتهما بالواقع . هذا التشويه مسموح به لأن الحلم بالتحديد لا يمكن ان ينتج عنه الفعل ، حيث ان هدفه هو حماية الجسد الحي من العلاقة النشطة مع بيئتــه .

يتقدم الانسان خطوة نحو الامام حين يحقن الحلم في حياة اليقظة . ولكن هذا الحقن نفسه يضيق مجال ما هو مسموح به بيولوجياً في الفانتازيا . ولان الفانتازيا تنتهي بفعل ما الآن ، فإنها يجب أن تتكيف بطريقة ما من أجل تقديم الواقع ، فالواقع الحالي يقرر الفعل .

ولكن لا يمكن تكييفها مع الواقع الحالي على كلا الجانبين ، الذاتي والموضوعي ، فإن قيامنا بذلك يساوي ببساطة ما بين الفانتازيا والادراك ، مع رؤية الانسان المباشر للواقع الخارجي وموقفه تجاه ذلك الواقع .

لذا فهي مشوهة في المكان لانتا جالوهم الباطني ، المتمركز حول الرقية والطقس ، الذي يبدو أنه يشد الواقع بأكمله الى دائرة القبيلة بقوة السحر والكلمة . وهي مشوهة زمانياً لتنتج الاسطورة أو الحكاية . هذان الشكلان من أشكال الفانتازيا ، الاسطورة والسحر ، أو اللاهوت والباطنية ، يتوافقان مع المظاهر التطورية والتصنيفية لعلاقة الانسان المرنة مع الواقع ، ولكنهما لا يزالان غير نقيين : الذاتي ممتزج بالموضوعي ، والعلم ممتزج بالفن . لا زالا ديناً . ولجعل الذاتي أكثر نقاء وداخلية ، والموضوعي أكثر دقة وخارجية ، لابد من فصلهما عن بعضهما بتذويب الجانب « الآخر » واستخدامه .

اذن فالفانتازيا المستيقظة مشوهة من جانب . ويشوه الفن الفانتازيا من جانب الواقع الخارجي بوسيلة العالم الزائف ، والعلم يشوهها من جانب الواقع الذاتي بوسيلة الأنا الزائفة . ومع ذلك فان هذا التشويه ليس تشويهاً لأجل التشويه على الجانب المشوه ، بل هو تشويه لأجل دقة أعظم على الجانب « الآخر » . والآن فإن الجانب الآخر لا يمكنه ان يصل الى دقة أعظم تتجاوز الواقع الحالي بالتعاون مع وعي الناس الآخرين : اي بالمرور من نصف الوعي الخاص بالفانتازيا الوحشية الى وعي الانسان .

لذا فان الجانب غير المشوه من الفن ــ اي الجانب الذاتي ــ يتم تطويره بالتفاعل مع الذاتية الاجتماعية أو الأنا الاجتماعية ، كما أن الجانب غير المشوه من العلم ، الجانب الموضوعي ، يتم تطويره بالتفاعل مع الموضوعية الاجتماعية أو العلم الاجتمـــاعي .

العلم والفن مجرد شكلين مجردين ومعممين من أشكال العناصر العلمية والفنية في الفانتازيا الفردية . والفانتازيات الفردية ــ على أية حال ــ عرضة للاضطرابات . فالناس قد يجنون . ان دراسة هذه الاضطرابات يجب أن تلقي الضوء على طبيعـــة الفانتـــازيا .

ان المجانين هم الناس الذين فقدت نظريتهم انسجامها مع الواقع ، وهذا يتضح في ممارساتهم : اي في افعالهم . وهذا الواقع لا يمكن إلا أن يكون واقعا اجتماعيا لأن هذا هو الواقع الوحيد المعروف من قبل المجتمع . فالمجانين هم اشخاص تختلف نظريتهم عن الواقع على نحو ملحوظ عن نظرية المجتمع . انهم سيئو التكيف اجتماعيا . في دواخلهم صراع ــ صراع ما بين تجربتهم الاجتماعية اي حياتهم في المجتمع ــ وبين نظريتهم الفانتازية عن الحياة .

ويميل العـــلاج النفسي الآن الى تمييز تقسيمين رئيسيين للجنـــون : آ) اضطرابات الكآبة المهووسة أو المزاج الدوري . ب) الاضطرابات الشيزوفرينية وذات الاغمـــاءات التخشبية أو « العتاه الباكر » ، (وهو ضرب مـــن الجنون ويسلوك غريب منحرف) ــ المترجم ، وهاتان المجموعتان وفق راي « كريتشمر » مترابطتان على نحو وثيق مـــع نمطين من أنماط التـــركيب الجسدي ، البدين Pyknic والنحيل Asthenic والى جانب الجنون او الذهان ، فان هناك اضطرابات في الوظيفة العقلية : العصاب النفسي . وهناك ميل عام لإيجاد علاقة وثيقة ما بين العصاب الهيستيري والجنون الدوري ، وبين عصاب النهك النفسي والجنون الشيزوفريني .

ان تقسيم « يونغ » للأنماط السيكولوجية الى انبساطية وانطوائية قد تم ايضا على أساس الافتراض بأن الانماط الانبساطية حين تصاب باضطراب عقلي ، تميل الى الحالات الهيستيرية والكآبة المهووسة ، بينما تميل الانماط الانطوائية على الارجح الى المعاناة من عصابات النهك النفسي والشيزوفرينيا. والمجموعة الاولى ينظر اليها عادة على انها اسهل علاجا من الاخيرة .

والآن رأينا أن الحلم هو وسيلة لنقل التوتر الذي يتم ايجاد متنفس له في المجال الفانتازي وعلى نحو كامل عن طريق تشويه مزدوج للذات ، (الدرجات العاطفية) والموضوع (الصور الذاكرية) . اما المجانين فيحلون صراعاتهم بفصلهم لنظريتهم عن الواقع الاجتماعي وجعلها شخصية . انهم مستيقظون ولا يستطيعون حل مشاكلهم بهذه النقلة المزدوجة الشبيهة بالحلم . ستكون فانتازياهم مكيفة من طرف واحد مع الواقع الاجتماعي .

ان خلافنا هو ان النمط الانبساطي ذا الجنون الدوري والهيستيري مكيف مع الواقع خارجيا . هذا صحيح سريريا في الواقع . وحتى النمط ذا الكآبة المهووسة يمكنه أن « يوجه » نفسه على النحو الصحيح ، وأن يتلمس طريقه وان يلاحظ عموما مايحدث حوله .

هذا ويشير « ماك كردي » الى أن هذا الأخير يستجيب للحافز الحقيقي ولكن بأسلوب مبالغ فيه . مثلا : يسمع همسا فيتصور ان هناك حوارا يدور حول اغتياله . وحينئذ يعبر عن كل الخوف المناسب لمحاولة تجري لاغتياله .

في محاولته تكييف نفسه مع الواقع يقوم « بخلع اناه اجتماعيا » . ونتيجة لذلك تصبح اناه لاواعية وبالتالي عنيفة ووحشية . انها تتأرجح دون توفر امكانية ضبطها ، وتنفجر لدى أقل استثارة على أساس « الكل أو لاشيء » . ولذا يبدو بالنسبة للمراقب ان المصاب بالكآبة المهووسة يبدو انسانا ذا عواطف متهورة نسي الواقع الخارجي . ولكنه لايبدو كذلك أمام نفسه ، فقد أصبحت

اناه غير واعية وبدائية ، ولذا فانه قد تقهقر منسحبا من حقل وعيه . وطبعا يرمي هذا بالواقع الخارجي بعيدا عن حقل وعيه ، ولذا فان هذا الواقع مشوه دائما بسبب القوى غير الواعية . فاذا سمع كلمة « سرطان بحري » فانه يفترض فورا انه سيرمى حيا في ماء يغلي . ولان أناه اصبحت غير واعية ولا اجتماعية فانه عبد لها .

وعلى كل حال فان الشيزوفريني يظهر اتساقا واندماجا انفعاليين يشبهان توجه المصاب بالكآبة المهووسة نحو الواقع الخارجي. ان الملامسة السريرية التقليدية الدالة على الشيزوفرينيات ـ وفقا لماك كروي ـ هي عدم اظهار المريض لرد فعل عاطفي متناسب مع الحافز . مثلا : يصرح بأنه يسمع الناس يهمسون بأنهم سيغتالونه ، ولكنه لايظهر اي خوف . وفي آخر الامر يظهر افتقارا كاملا الى التوجه ، ويكون غير قادر حتى على اطعام نفسه ، واخيرا يدخل في عالم من الواقع خاص به . وكانطوائي ، يمنح الذات جزءا كبيرا من القيمة ، فقد حل نزاعه عن طريق تجريد العالم الخارجي اجتماعيا ، وبذا يعيش في عالم من الحلم : عالم شخصي . عالم الحلم هذا يعكس اناه الواعية ، التي لاتبدو على اية حال شريدة الوضوح للمراقب بسبب ان عالم الحلم عبارة عن انعكاس غير مكبوح لحركة الانا . والمراقب ، كونه جزءا من الواقع الخارجي المنفي ، ليس محتكا بأنا الشخص الشيزوفريني . ان أنا الشيزوفريني الواعية لاتستثار فتنفعل انفعالا شديدا أو عاطفيا ، لان عالم الحلم لايزعج هذه الأنا بل « يطيعها » . ومنه اذن الضمير الذي يتمتع به العالم الذهني للشخص الشيزوفريني ومضمونه الاجتماعي الحاد الذي لايؤثر على سلوكه ، فكما في (البارانويا) يكون العالم الخارجي دائما « على خطأ » . وهذا العالم يبرر رغبات المصاب بواسطة تغيير نفسه (أي العالم) ليتوافق مع هذه الرغبات . ولهذا دعا فرويد الشخص المصاب بالبارانويا بالنرجسي ، وهذا يفسر عدم قابليته للشفاء أو للتقرب منه .

ننظر الان الى حيلة الفن الفانتازية كشيء مشابه في آليته العامة للتشويه الانطوائي للشيزوفرينا والعصاب المتميز بالنهك النفسي ، والى الحيلةالفانتازية للعلم كشيء مشابه في آليته العامة للتشويه الانبساطي للجنون الدوري والهيستيريا .

هل يعني هذا اننا ننظر الى العلم والفن كأمرين مرضيين ووهميين ؟ كلا . فرغم ان هناك آلية نفسية متشابهة تقوم بعملها ، فان الفن ليس عصابا اكثر مما هو الفكر حلما . والفرق يكمن بالضبط في هذا ، اي أن للعلم والفن مضمونا اجتماعيا . ان الواقع الذي يشوه الهيستيري الانبساطي او المجنون الدوري نظريته اعتمادا عليه ، واقع خصوصي ، واقع يناقض كل النظرية الاجتماعية للواقع في وعيه . هذا التناقض ــ بدلا عن أن يؤدي (كما في العلم) الى تركيب لتجربته الخصوصية مع النظرية الاجتماعية للواقع (طالبا تغييرهما كليهما) فانه يؤدي الى سلوك ينفي النظرية الاجتماعية للواقع . ان تجريد أنا المجنون الدوري من اجتماعايتها يؤدي الى اندفاع للغرائز من اللاوعي مما يسبب في تشويه علاقته مع العالم الخارجي وبالتالي تصرفاته كلها . ان تجريد مفهوم الشيزوفريني عن الواقع الخارجي من اجتماعيته يؤدي الى عبودية الادراك للانا التي تزيح « الكوابح » منه يؤدي الى أن يصبح عالمه أشبه بالحلم وغير واقعي .

وهكذا فان الآلية النفسانية للعلم ، وبسبب ان واقعها عام وحقيقي تنتج في حقل النظرية أنا هي الضد الكامل لانا المجنون الدوري الانبساطي : أنا لم يبق فيها أية عاطفة أو نوعية ، أنا حيادية ، سلبية وواعية على نحو صاف بالضرورة . وبالطبع يتطلب هذا الواقع ، لانه يعوز دينائية وشهية الغرائز ، الواقعية الانفعالية للفن كي يكتمل . من الصحيح اذن ، ان عالما حاول أن يعيش بالعلم فقط سينكر نظريته عند الممارسة ويظهر سورات الانفعال

العصبية للمجنون الدوري ، ليس لان العلم مجنون دوري ، بل لانه مجرد جزء واحد من حياة ملموسة .

اما الواقع الذي يشوه المصاب النهك النفسي او الشيزوفرينا العالم الخارجي اعتمادا عليه، فعبارة عن اناخصوصية، عن رغباته وشهواته الخصوصية. وحول هذا « يركب » عالما زائفا بكامله (التصرفات والاستحواذات او الرهابات المكرهة لدى العصابي او الشاشة الكاملة من الخيال لدى الشيزوفريني) . ولكن الآلية النفسانية للفن ، بسبب أن أناها عامة ونبيلة ، تنتج في حقل النظرية عالما جميلا وقويا . ويتطلب هذا العالم ، بسبب افتقاره الى الضرورة ، آلية العلم كي يتحقق . ان العالم الذي يعيش بالفن فحسب سينكر نظريته عند الممارسة ويعيش في عالم جميل من الحلم ، بينما مستنتج كافة افعاله لاشيء سوى البؤس والبشاعة .

— ٧ —

هيا ندرس الاختلاف مابين شكلي الاضطراب العقلي الانبساطي .

لاينكر المصاب بالهيستيريا عالم الواقع الخارجي (الخارجي هنا تعني الخارجي بالنسبة للجسد) . بل هو يقبله . اما الواقع الذي يشوهه ويجرده من اجتماعيته فهو واقع جسده اذ ينظر اليه ذاتيا . ويبدو الامر وكأنه لايتجرأ على تحدي الواقع الاجتماعي في ذلك الجزء منه حيث المجتمع قوي التحصينات ، ولذا فهو يختار جسده كشيء له فيه اهتمام امتلاكي خاص ، ويشوهه . ومنه الامراض الهيستيرية الشهيرة (الصمم والعمى الهيستيريان ، والشلل الهستيري، والحساسية المفرطة والخدار الهيستيريان) التي هي غير حقيقية اجتماعيا بمعنى انها وظيفية لاعضوية ، ولكنها حقيقية بالنسبة للهستيري لانه — بالتعريف — غير واع بسببها الحقيقي .

من الامثلة الشهيرة على ايجاد حل للصراع مابين الغرائز والبيئة بالوسيلة الهيستيرية مثل الجندي الهيستيري الذي يأخذ خوفه من الموت شكل الشلل الهيستيري ، والمرأة الهيستيرية التي يأخذ حبها او كرهها غير المشبعين للسيطرة شكل مرض هيستيري . ومنه جاء مصطلح « لغة الجوارح » الخاص بالاعراض الهيستيرية .

ولكن اذا كان الصراع من النوع الذي يصعب حله بهذه الوسيلة ، عندها تتحدى انا الانبساطي ، التي تدفع بالقوة نحو اللاوعي ، كامل حقل الواقع الاجتماعي ، بما فيه مايقع خارج جسده . اي يصبح مجنونا بالعلاقة مع بيئته . تقتحم قوى آتية ، لايعرف هو من اين ، بيئته وتشوهها تماما . أما أناه ، التي اجبرت على اللجوء الى الجزء المظلم من روحه ، فتطل عليه من البيئة مكشرة ، رغم انه لايدرك انها هناك .

أما العصابي المصاب بالنهك النفسي فهو على اية حال شخص يتحدى في البداية الواقع الاجتماعي . ولذا ، وكما يحدث ان يكون صراع الانبساطي صراع مع الواقع الاجتماعي . (اي واقع خارجي مدرك) لايمكن لاناه اللاواعية احتماله ، فان صراع الانطوائي صراع مع انا محسوس بها (انا واعية او الاخلاق) لايمكن لبيئته اللاواعية احتمالها . ومنه الاعراض النهكيه من قلة اهتمام في الواقع الخارجي ، وفي الحياة : اي عدم القدرة على مواجهة مشاكلها أو محاولة ايجاد حل لها . انه يخترع واقعا خارجيا على شكل اشخاص عدائيين (البارانويا) أو مواضيع عدائية (الفوبيا أو الرهاب) أو عمليات عدائية (دوافع اكراهية) لكي يبرر رغباته . ان العصابي المصاب بالنهك النفسي لا ينكر وجود الانا كفرد اجتماعي ، كائنا على اتصال بالانات الاخرى ، بل يطالب بأن يستثنى من الاحكام العادية بسبب ظروفها البيئية

الصعبة . ومنه هذا الاستشهاد والاستبطان اللامنتهيان للعصابي المصاب بالنهك ، واللذان يرسلان زبائن لايحصى عددهم بـل ويصعب شفاؤهم الى المحلل النفساني . وبسبب « صعوباته الخاصة » فان هذا النمط من العصابي يحاول دائما أن يخلق عالما « سهلا » على نحو خاص . فهو يجد حلا لصراعه بأن « يعتبر » الانفعال الذي يسببه هذا الصراع ناتجا عن تفاصيل أخرى من الواقع البيئي . فالانفعال الناجم عن أزمة جنسية مثلا يربط بموضوع تافه ما ، والانفعال الناجم عن حالة الجندي المدفون حيا في خندق ، أو خوفه من الموت ، هو عصاب أحيل الى كافة الاماكن المظلمة او المغلقة .

اذن وكما الهيستيري لاينفي الواقع الخارجي . بل يعد له ضمن حقـل جسده المعتبر موضوعاً يعاني من المرض الجسدي ، فان العصابي المصاب بالنهك لاينفي مسؤولياته كائنا اجتماعية بل يعد لها ضمن بيئته ، التي يشوهها بالتبريرات والاختلافات المتقنة . فهو يأخذ اتفه التفاصيل ويجعلها كما يشاء . يتكلم الهيستيري بـ « لغة الجوارح » ، اما العصابي فيتكلم بـ « لغة المشاعر » الاول يطلب من المجتمع الا يصدق شيئا لايراه (ويفبرك البرهان) ، والاخر بالا يصدق شيئا لايشعر به (ويفبرك السبب) . وهكذا فكما ان الهيستيري غير واع بالسبب الحقيقي للشلل الذي أصابه ، فان العصابي غير واع بالسبب في ظروفه « الصعبة » . انه يتجنب الخوف بتجنبه الاماكن المغلقة ، وهو لايدرك ان مايتجنبه بالفعل بواسطة هذا الرهاب من الاماكن المغلقة أو (كلاوستروفيا Claustrohobia) هو الذهاب الى الخنادق .

ولكن اذا كان الصراع غير قابل للحل بهذه الوسيلة فان العصابي ينفي الواقع الخارجي تماما ويصبح غير واع بنفسه . وهذا مايسمى بالشيزوفرينا . ولكنه لايزال واعيا بالواقع الخارجي . وهناك مثال على ذلك هو اعراض « كورساكوف » المتزامنة . فالمريض يعرف كل مايحدث له من أمور خارجية ،

ولكنه لايعرف انها تحدث له . ان مايعوزه هو ماسماه « كلابارد بـ « Moïete »
ولنأخذ مثالا أورده « ماك كردي » : وخزت مريضة من قبل طبيبها بدبوس مخفي في يده . وحين أراد في المرة التالية ان يلمسها انكمشت مذعورة . وحين سألها عن السبب أجابت على نحو غامض : « للايدي دبابيس أحيانا » . ولم يكن ممكنا اقناعها انها ـ كأنا ـ قد جرى وخزها ، فقد اصرت على ان يدا وإخزة قدمرت ضمن حقل وعيها الادراكي . وحين يكون هذا النمط مشغولا بالفانتازيا فانه عبارة عن وعاء للبانورامات الفانتازية ، بينما يكون المجنون الدوري « نابوليونا » فانتازيا ، أو بطلا ، انه « أنا » ضخمة جدا .

لقد سبق لنا وقارنا آلية الانبساط مع آلية العلم . وسنمضي قدما ونقارن آلية الهيستيريا مع آلية العلوم التصنيفية ، وآلية الجنون الدوري مع العلوم التطورية .

فالهيستيري يشوه جسده ليوفر واقعا منسجما مع واقع مرغوب . وبالطريقة نفسها فان الرياضي « يتخيل » وجود أنا تقوم بالتنظيم والتصنيف و « التشغيل » في كل مكان من الواقع الخارجي . ولان الواقع الخارجي لدى الرياضي اجتماعي ، حقيقي وبالتالي واع ، فان الأنا التي تقوم بالتشغيل هنا أنا لا واعية ومجردة وخالية من اي ذاتية مشوهة او معدلة .

أما المجنون الدوري فيفقد السيطرة حتى على أناه وذلك حتى يحقق تعديلا يوافق « صعوباته » . ونتيجة لذلك فان وهمه يطل عليه من كل مكان في حقل ادراكه . وبالطريقة نفسها فان عالم الاحياء أو الاجتماع يتخيل وجود أنا تراقب وتلاحظ وتشعر سلبيا في كل مكان في حقل الواقع الذي اختاره . ولكن بما ان هذا الواقع الخارجي في حالة العالم اجتماعي وحقيقي وواع ، فان الانا التي تلاحظ هنا مجردة من التحامل الذاتي او الشخصي : انها العين الحيادية للمجتمع المحسوس التي ترى كل شيء ، ولكنها تنشر النوعية التي تهتم بها في كل مكان .

وبالطريقة نفسها ، وبما اننا قارنا آلية الانبساط مع آلية الفن ، فسوف نمضي قدما ونقارن آلية العصاب ذي النهك النفسي مع آلية الشعر ، وآلية الشيزوفرينا مع آلية الرواية . فالعصابي يسبدل بالبيئة الاجتماعية بيئة شخصية خاصة هي « التي تسبب » صعوباته الذاتية . انه يصنع ببيئة غير حقيقية تتلاءم مع رغباته . والشاعر ، على كل حال ، يستبدل بعواطف و « أنا » تجربته « أنا » أكثر واقعية واجتماعية ، كما ويجبر « أناه » على الدخول تماما في الأنا الاجتماعية ، وان تنتج ، ولكن السبب المعاكس ، اي من أجل عالم خارجي مزيف « معدل » . وبالتالي فان الشعر كله ــ كما رأينا سابقا ــ يعمل وفق « الانـــا » الاجتماعيـــة .

أما المصاب بالاغماء التخشبي فهو لايجعل حتى عالمه ــ على اية حال ــ عالما حقيقيا ذا ظروف صعبة على نحو استثنائي . فالعالم الحقيقي يــزول من المجتمع كله ، وعالم المصاب بالاغماء التخشيبي يصبح متطابقا مع عالم ذي مضامين بيئية « منظمة من قبل الانا » ، حزمــة من المدركات المتذكرة التي خلتتها الأنا . والروائي ــ على اية حال ــ يجعل « أناه » تتطــابق ليس مع « أناه » أنسانية معممة فحسب (وهذه هي الطريقة التي يرفع بها الشــاعر « أناه » من « أنا » موجودة ضمن ظروف صعبة على نحو خاص الى « أنا » ضمن كافة الظروف الانسانية) ، بل مع « الأنات » التي تطورت بفعل تحول المجتمع الى أفراد . ومنه ان الرواية لاترى على انها مع كافة مضامينها موجهة نحو « أنا » واحدة كما هو الحال في الشعر ، ولكنها تتحول الى عالم موضوعي ، عالم يشبه ظاهريــا مجموعة مختارة من المجتمع ينظر اليها مــن الخارج ، كما تتوسع « أنا » المصاب بالاغماء التخشيبي لتصبح عالما من المدركات الموضوعية ظاهريــا .

لماذا نجد ان حالات الاصابة بالهيستيريا والنفاس الدوري اكثر شيوعا

بكثير في المجتمعات البدائية (وفقا لتجربة علماء الانثروبولوجيا) ؟ لانه في حالتهم البدائية التي لم تعرف التمايز بعد ، تكون البيئة أو الواقع الموضوعي اكثر قابلية لان تمثل السبب في التوتر الذهني الحاد ، كما أنه يتطلب فانتازيا « الشفاء » اكثر من الأنا أو الواقع الذاتي . البدائيون متعلقون بشدة بمتطلبات البيئة الاجتماعية البسيطة . الضمير نقي وأمري . ان تطـور الايديولوجيا والانشقاق في الضمير الناجمين عن بروز طبقات متصارعة ، ينتجان « الأ » ت الممزقة والنفوس المحبطة التي نراها في المجتمع المعاصر ، ان العصاب المرافق بالنهك النفسي من الامراض البورجوازية المميزة . وفي الحـــرب كانت الهيستريا ــ وفقا للعالم ريفرز ــ اكثر شيوعا بين الجنود العاديين بينما العصاب المرافق بالنهك النفسي أكثر شيوعا بين الضباط . انه مرض طبقة رماها انشقاق المجتمع بعيدا عن الواقع الخارجي باتجاه الوعي ، كما ان الهيستريا هي مرض طبقة رميت بعيدا عن الوعي باتجاه الواقع الخارجي . لقد تطلب تطور الوعي نشوء مجتمع طبقي يقوم بهذا التطوير عنطريق انشقاقه ، ولكن هذا يتطلب العودة الى مجتمع لاطبقي حتى يركب ماانفصل الى جزئين على نحو مرضي : الفكر والكينونة ، النظرية والممارسة . الشيزوفرينيا هي مرض الفلســـفة والمثاليـــة .

وهكذا ، ورغم ان هناك توافقا مابين الحلين الفني والشيزوفريني ، وبين الآليتين العلمية وتلك الخاصة بالجنون الدوري ــ وذلك بسبب وجود حل للصراع الاجتماعي بطرق مشابهة ــ فان الهدف في الواقع هو العكس . فبالمقارنة مع الحالة السوية القائمة ، نجد ان طريق المجنون تؤدي الى وهم ولا وعي وخصوصية اعظم ، بينما يؤدي طريق العلم او الفن الى واقع ووعـــي وعمومية اعظم . ومنه نجد ان العواطف في عرض الاغماء التخشبي تكبـــح ، وانها في الفن واعية الى حد كبير ، وفي الجنون الدوري تكون الانا « جامحة » وفي العلم تكون واعية بالضرورة .

ان ماوصلنا اليه هو مايلي : اذا ماجوبه المريض عقليا بصراع في التجربة مابين الوعي الاجتماعي والتجربة الحياة الحقيقية ، فانه يختار حل هذا الصراع بازالة ما كان يصطرع في الوعي ، وبأن يجعل الوعي أقل صحة واجتماعية وأكثر خصوصية ووهماً ، بينما اختار العالم أو الفنان أن يحله بالطريق المضاد ، اي بان يجر ماهو جديد في التجربة الى الوعي الاجتماعي ، وبأن يجعل الوعي أكثر صحة واجتماعية ، واقل خصوصية ووهما . وهذان يواجهان عقبة مشابهة ولكنهما يمضيان في سبيلين متعاكسين . العلم والفن « جنون مقدس » في هـذا الخسوص ، فالتناقض في التجربة يؤدي بالمجنون الى الخطأ الخصوصي ويؤدي بالعالم والفنان الى الحقيقة العامة . وهذان أكثر عقلا من « العقلاء » الذين لايواجهون اي صراع أو تناقض في حيواتهم ، لايجابهون بامكانية حله على نحـو مبدع . والفرق الوحيد ما بين الفنان والعالم هو ان الواحد منهما مهتم بالعنصر الذاتي والآخر بالعنصر الموضوعي من عناصر الوعي والحياة . والفرق الوحيد مابين الشاعر والرياضي من ناحية ، والروائي وعالم العلوم التطورية مـن ناحية أخرى ، هو أن الواحد منهما مهتم بالتعميـم ، في الدمج ، في الجوهـر الانساني والواقع المجرد ، والآخر مهتم في التخصيص ، في التمايز ، فيالفردانية الانسانية والواقع المحسوس .

ورغم ان الفنان والعالم يذهبان فيما يخص المشاكل التي يحلانها في طريق معاكس لطريق الجنون ، فان هذا لايعني انهما عاقلان تماما . فهمـا لايستطيعان حل هذه المشاكل التي هي مشاكل حقيقية اجتماعيا ولها معنـى عام للمجتمع ككل . للفنان مشاكل ذاتية ، وللعالم مشاكل موضوعية ليست قابلة لحل اجتماعي ، كما يحدث للناس الآخرين تماما . وبالطبع فان الفنـان الذي يواجه بمشاكل موضوعية يشبه العالم الذي يواجه بمشاكل ذاتية ، كلاهما على الاقل فاقد الحيلة كما هم الناس العاديون . وهذا يعني ان العلم والفن ، لانهما واقع اجتماعي مجرد ، في أكثر الاشكال تعميما وجوهرية ،

لايمكنهما أن يتطابقا مــع الحيــاة المادية المحســوسة التي تخلقهما بل يمكنهما أن يغنياها ويطوراهــا فحسب .

ان التحليل النفساني وعلم النفس عموما غير قادرين على القيام بأي تمييز مابين علم نفس المرض والعبقرية ، وبين عمليتي الابداع العقلي والخداع العقلي ، لانهما غير قادرين على اظهار أي تمييز سببي بين الوعي وبين فانتازيا الوعي . والاختلاف اختلاف اجتماعي ، ولكن علم النفس ، لكونه علم نفس بورجوازيا ، لا يستطيع أن يتجاوز مفهوم « الفرد في مجتمع متمدن » ، لايمكنه أن يفصل ويميز البيئة البيولوجية ، من البيئة الاجتماعية ، والوعي نتاج للبيئة الاجتماعية . لقد سبق لنا وناقشنا الصعوبات التي يبرزها هــذا في الفلسفة الفــرويديــة .

ان ذلك الانقسام بالذات في أنماط الفانتازيا نفسها يعود الى حقيقــة انه خلال الحلم ، حين يتحرر الجسد الساكن من الحياة المادية ، فانه يمكن الانحراف عن الواقع ان يحدث على مستويين : داخلي وخارجي . وهذا لا يكون ممكنا حين يتم حقن الحلم في حياة اليقظة ، ومنه الانماط الخاصة من الجنون .

وفي الوقت نفســه مان يحل الجنون فان الامكانية النظرية تبرز مــن عودة أعمق الى النوم ، عودة يحدث فيها التعديل على مستوى مزدوج مــرة أخرى ، ولكن بطريقة اشد نفاذا . وفي الواقع ، فان عمل « ماك كردي » و « هوخ » حول حالات السبات المعتدلة قد كشف عن الاهمية السريرية لنوع خاص مطول وعميق من السبات كضرب من التكهن باقتراب الشفاء في حالات الذهان . من الواضح اذن ان النوم والحلم يلعبان دورا هاما في حل الصراعات الخصوصية التي تحدث خلال النهار ويجري « حلها » على نحو خصوصي في الليــل . ومنه اذن دون شك أهمية الارق الذي يميز تماماً على انه عارض من عوارض جنون قادم ، ومنه أيضا الاهمية العلاجية للبروميدات والادويــة المنومــة .

يذكرنا تحديدنا لـ « الانما طالنفسانية » ، بالضرورة ، بعمل « يونـغ » الممتاز حول هذا الموضوع نفسه . الى أي حد يتوافق تقسيمنا مع تقسيمه ؟.

ان أول تقسيم ليونغ كان الى نمطين : الانبساطي والانطوائي . وعلى الاجمال فان تقسيمنا يتوافق مع هذا التقسيم : فالانبساطية تتضمـن تقييم الخارجية ، الادراك ، « الموضوع » ، اكان ذلك بالفعل أو بالوعي ، والانطوائيـة هي تتييم للداخلية ، للشعور ، لـ « الذات » ، اما بالوعي أو بالفعل .

وهذا لايعني طبعا ان الانطوائي يتعاطف مع غيره ، بل العكس هـو الصحيح حيث انه يقيم شعوره « هـو » وليس شعور الآخرين . ولكن الانبساطي هو المتعاطف ، ولكن بضعف مرده الى الشعور السطحي .

وجد يونغ هذا التقسيم غـير كاف ، واذا ميز بأربع وظائف بغض النظر عن تقييم الموضوع أو الذات . من هذه الوظائف اثنتان عقلانيتان : الشعور والتفكير ، واثنتان لاعقلانيتان : الحس والحدس . لكل نمط وظيفة واحدة رئيسية ووظيفة أخرى مساعدة يجب أن تكون ذات صفة مختلفة ، مثلا : الوظيفة العقلانية يمكن ان تساعدها وظيفـة لا عقلانية ، والعكس صحيـح . والوظائف الاربع توجد كلها في كافة النفوس ، ولذا فان التشخيص ــ اي نمو وظيفة واحدة على حساب الاخرى ــ يعني أن الوظائف غير المستعملة تغرق في اللاوعي . وهكذا نرى الشعور يغرق لدى المفكر في اللا وعي ويصبح بالتالي همجيا وفجا . وهنا يمارس تأثيرا تعويضيا ، وقد يكسب في النهاية القوة حتى يصبح هو الوظيفة الاساسية ، على نحو متقطع في البداية ثم على نحو كامل ، وهنـاك Cnantion dramia ، وهي نوع من الانقلاب أو التحول العكسـي في الشخصية ، كما حدث حين تحول « سول » البارد الكاره للمسيحية الـى « بولس » الرسول الغيور ، أو حين يتحول الرياضي المتحفظ الى مجنونيهذي.

تمنح تجربة يونغ الفنية وعقله المرهف هذا التصنيف قيمة واهميـة

عظيمتين . ولكنه مشوش على اية حال بسبب تشوش يونغ فيما يخص نظرية المعرفة حول معنى الوعي . واعتبر هوة يونغ الكائنة مابين الشعور والتفكير كتلك التي لديه بين النظرية والممارسة . والانبساطي المفكر هو الانبساطي النظري ، رجل الفكر ، أما الانبساطي ذو الشعور فهو الانبساطي العملي ، رجل الافعال . أما الانطوائي ذو الشعور ، فهو الانطوائي النظري ، على اية حال ، كما أن الانطوائي المفكر هو الانطوائي العملي . وبالطبع ، فان كلا النظرية والممارسة للانطوائي والانبساطي مشروطتان بتقييماتهما المختلفة للموضوع والذات : ومنه القلب الواضح للوظائف في النظرية والممارسة ، وكذلك خطأ يونغ الاولي ـــ الذي صححه فيما بعد ـــ حين اعتقد ان الانطواء والانبساط كافيين تماما لتحديد الانماط السيكولوجية . ان تحليلنا لثنائية الجانب التي تتميز بها الفانتازيا (والتي تقابلها ثنائية الجانب التي تتميز بها الممارسة) يفسر كيفية حدوث هذا القلب للوظائف .

ماالذي يمكننا فعله حيال « الحس » و « الحدس » ؟ بالنسبة ليونغ فان « انحس » هو تقييم الظواهر « الخارجية » بفعل الفهم اللاواعي ، وأن «الحدس» هو تقييم للظواهر « الداخلية » بفعل الفهم اللاواعي .

ويبدو لي أن يونغ قد أوقع نفسه في تشوش معرفي هنا . فأنماطه حقيقية، ولكن آليتها قد فهمت على نحو خاطىء . فالحس ليس مجرد شعور لا عقلاني ولكن العلاقة فيما بينهما هي تلك العلاقة نفسها مابين الشعر والرواية . الحس واع ولكنه مادي ، انه حس مخصص ، أي الحس وقد منح منزلة « الانا » المميزة المستقلة . وهكذا فان الحس أكثر بدائية من الشعور . وبالطريقة نفسها فان الحدس اكثر بدائية من الشعور . وبالطريقة نفسها فان الحدس ليس تفكيرا لا عقلانيا ، ولكن العلاقة بينهما هي تلك العلاقة نفسها ما بين الرياضيات وعلم الاحياء . الحدس واع ولكنه رياضي ، انه تفكير معمم ، جانبية اخرى

أخضعت للعادية المجردة الخاصة بالكم . التفكير واع ولكنه مادي ، انه حدس مخصص ، انه الحدس وقد منح مضمون حقول النوعية . وهكذا فان الحدس اكثر بدائية من الشـــعور .

لقد سبق وفسرنا السبب في ان الشعر والرياضيات قد برزا في تاريـــخ جنسنا قبل القصة والعلوم التطورية . وبالطريقة نفسها فان الحس والحدس هما ابكر اشكال الفكر : فهما طريقة تفكير قادة وانبياء وشعراء ومشرعي المجتمـــع البـــدائي .

وهكذا نوافق عموما على أهمية تمييز يونغ مابين الانبساط الذي يتم فيه تقييم الموضوع والانطواء الذي يتم فيه تقييم الذات . كما نتفق مـــع تحـــذيره بأن اي نمط من الانماط قد ينطوي بالعلاقة مع بعض مجالات النشاط وينبسط بالعلاقة مع مجالات أخرى . وان ذلك قد يتغير خـــلال مجرى حياته . وهكذا فان للنمط سيولة وفردية حتى في موقفه من الحياة. واذا أخذنا مفهوم «سبيرمان» عن عاملي الذكاء : (ذ) اي ذخيرة عامة تطبق على كل الحقول ، و (ق) أو القدرة الخاصة المقتصرة على حقل واحد بعينه ، نجد انه ليست (ذ) هي التي تختلف في « موقفها » وفي كميتها أيضا ، ولكن عوامل (ق) المتعددة قد تختلف في موقفها وكميتها أيضا .

ان تحليلنا يختلف عن تحليل « يونغ » في ثلاثة مجالات :

١ ـــ لايقر « يونغ » بالاختلاف مابين الطريقة النظرية والطريقة العملية في معالجة الحياة ، ووجود بعض الحقول التي يكون فيها الانسان نظريا ، ووجود أخرى يكون فيها عمليا ، وثالثة يظهر فيها وحدة متوازنة . فكلما كـــان الانسان نظريا صرفا في بعض الحقول ، كلما كان من المحتمل أن يكون عمليـــا صرفا في أخرى ، وبسبب من طلاقتهما ، فان كلا من النظرية والممارسة يظهر بدائية فجة خاصة ، قد تجعلهما يبدوان وكأن لهما نوعية مختلفة عما لهما حين

يظهران ككل فعال ، ان الانبساطيين المفكرين والحدسيين والانطوائيين ذوي الشعور والحس ، اشخاص نظريون على الاغلب ، وذلك بالضبط ، لان سلوك حياتهم يكشف عن تقييم للموضوع الذي هو مضاد لتقييمهم الفانتازي ، وبالطريقة نفسها فان الانبساطيين ذوي الشعور والحس والانطوائيين المفكرين والحدسيين يتميزون بطريقة عملية في فهم الحياة .

٢ ــ يعتبر « يونغ » أن الحس والحدس شكلان غير واعيين نوعا ما من أشكال الشعور والتفكير رغم انه يستعمل كلمة « لاعقلاني » . ولكن « الحدس » الذي يعتمد عليه التفكير الرياضي لايمكن اعتباره لاعقلانيا . بالطبع تطرح كلمة « حدس » السؤال ، وان لم يتم الايحاء بأن وجهة نظر الرياضيات التى تمثلها مدرسة « بوانا كاريه » كانت صحيحة وأن نظرية « بينو » و«راسل» ذات المنطق الرمزي على خطأ . الحدس لايستعمل بمعنى أفلاطوني . بل يطبق ببساطة على طريقة التعميم المجرد المميزة للمنطق ولمجتمع اكثر بدائية ، وبعيدا عن أن يكون لاعقلانيا فهو عقلاني في أنه يؤدي (كما في الافلاطونية والمدرسية والفلسفة البوذيــــة) الى تمجيد للعقل ضد الممارسة .

٣ ــ ليس لدى يونغ اي تعريف مناسب للوعي واللاوعي عدا ذلــك الاخضاع لــ « الطاقة النفسية » الذي يجعل محتويات اللاوعي تغرق الى مادون العتبة . وقد استبدلنا بهذه النظرية الفجة مفهوم تجريد المحتويات الواعيــة من اجتماعيتها ، أكانت هذه المحتويات متعلقة بالانا أو متعلقة بالبيئة ، العائد الى التوتر في الحياة المادية ، التي تتسبب في تحويلها الى لا واعية وبالتالي باطل طرازها وطفولية .

اذا كان الواقع الخارجي الحقيقي يتصارع مع وعيي في الحياة ، فيمكنني أن أغيره بفعالية وعلى نحو حقيقي . اذا جعت ، أستطيع الحصول على طعام ، اذا كنت أشعر بالبرد الشديد ، أستطيع أن ارتدي ملابس . والفانتازيا العلمية

تولد من هذا النوع من التغيير الفعال او الممارسة ، ورغم أنها انطواء ، الا أنها انطواء منبسط : أي انطواء بقصد تغيير الواقع الخارجي . هذا التغيير هو قيمتـــه وهدفه وطريقة نشوئه . ان التجربة الحياتية التي تناقض الوعي العلمي القائم وتطالب بتغييره هي دائما تجربة في مجال تغيير الواقع الموضوعي . يتطور العلم كنظام مجرد لمعرفة الطبيعة عن طريق ارشاده لمحاولات الانسان لتغيير الطبيعـــة .

ولكن ، اذا كانت أناي الاجتماعية تتصارع مع وعيي في الحياة ، فيمكنني بفعالية وعلى نحو حقيقي أن أغير نفسي . أستطيع ان أرغب بأشـــياء مختلفة — أن أشبع غرائزي بطرق أخرى متاحة لي في الحياة القائمة — بالاعمال الفنية مثلا ، ثم سيكون لي اهتمام بمواضيع ، وهذا الاهتمام انطوائي : انـــه انبساط بقصد تغيير أناي بالذات . هذا التغيير للذات هو قيمة وهدف وطريقة نشوء الاعمال الفنية . ان التجربة الحياتية التي تناقض أناي الحاضرة وتطالب بتغيرها هي دائما تجربة تتم مواجهتها لدى اشباع رغباتي ، أي تغيير نفسي يتطور الفن كمجموعة عادية من المواضيع ، كعالم مزيف ، يقوم الانسان بواسطته بتغيير نفسه وهو اذ يقوم بذلك يتعرف على نفسه . ان منهج الفن هو منهـــج العم وقد قلب داخله الى خارجه . أحدهما يعرف ليفعل ، والاخر يفعل ليشعر . أحدهما يغير نفسه لكي يغير الواقع الخارجي ، والاخر يغير الواقع الخارجي لكي يغير نفسه ، وكلاهما ضروري الواحد للاخر ، فحدود التغيير الخارجي والداخلي قد وضعتها الضرورة . هذا ويغير الناس الواقع محولين اياه الى اشكال جديدة من خلال عملهم بالوعي القائم . كما يغـيرون الوعي من خلال عملهم بالاشكال القائمة . الاول هو العلم في الممارسة الابداعية والآخر هـــو الفن في الممارسة الابداعية . اقلب الادوار فيصبح لدينا الحلم في النظرية الابداعية والفن في النظرية الابداعية .

دون هذا الفهم للعلاقة مابين النظرية والممارسة ، ينتقل يونغ دون ادراك منه من تعريف للانطواء الى آخر .

ان التفكير والحدس في الانطواء ، أي في « النظرية » ، وظيفتان عمليتان : وظيفتان توجهان الفكر الى ماحول الواقع الخارجي . في الممارسة ، في الانبساط هما « فعلان » من الافعال التي تغير العالم ، فعلان يغيران الواقع الادراكي . والشعور والحس في الانطواء ، في « النظرية » ، وظيفتان نظريتان : نظريتان توجهان الفكر الى ما حول الانا . في الممارسة ، في الانبساط ، يكونان من النوع المغير للذات ، أي هما « فعلان » مرضيان للذات أو معبران عن الذات ، فعلان مرضيان للانا . هذه العلاقة المعقدة هي بالضبط مايصنع تعقد الانماط ، فليس هناك من يعيش كالآخر وبالطريقة نفسها ، وليس لكل شخص تلك العلاقة نفسها مابين الفانتازيا والفعل . وبناء على ذلك فان انبساطيي يونغ المفكرين والحدسيين أشخاص « نظرية » ، رجال علم ، كما أن انطوائييه المفكرين والحدسين أشخاص فعل ، أشخاص عمليون على نحو غامض سري . ان أشخاصه الانبساطيين الحسيين والشعوريين أشخاص عمليون ، شهوانيون أو شديدو الحسية ، كما أن انطوائييه الشعوريين والحسيين أشخاص نظريون، باطنيون ، أنبياء أو شعراء .

ان تشوش يونغ فيما يخص الدور التعويضي للاوعي ينبع من المصدر نفسه . أن نقول ان وظيفة ماقد غدت لاواعية يعني أن نقول انها أصبحت مجردة من اجتماعيتها . ان وظائف يونغ « الغوص في اللاوعي » من خلال الكبت أو الصد بواسطة المحتويات الواعية لا شيء سوى أن يجد الانسان أجزاء من أناه الاجتماعية أو الواقع الخارجي وهي تخوض حربا الواحدة ضد الاخرى ضمن نفسه . ان وعيه لنفسه الذي تحقق في تجربته الحياتية يتصارع مع وعيه للعالم الخارجي . لقد سبق ورأينا أنه يستطيع أن يكيف نفسه فانتازيا

بطريقتين : بأن يوجه وعي العالم الخارجي ليدور حول اناه ، أو بتوجيه اناه لتدور حول العالم الخارجي .

واذا كان العالم الخارجي هو الاسمى بالنسبة له (أي الانبساطي الحدسي المفكر) فسوف يجرد أناه من اجتماعيتها ويعدلها وفق الواقع الخارجي بحيث تصبح مشوهة ذاتيا ، لذا فان كامل انطباعه وتقييمه له مزيف . أي أن الجانب الشعوري أو الحسي سيصبح وظيفة لاواعية أو باطلة ، سيصبح مجردا من اجتماعيته وبالتالي مليئا بالغريزة . ولدى انطلاقها للفعل الموضوعي ستبدو « لنا » الانا مضخمة ومليئة بالشعور . ولكن لانها تنطلق نحو الفعل بهذه الطريقة الغريزية المتهورة ، فان المحتوى الذاتي للانا سيكون ضئيلا . ليس للمجنون شعور عميق ، ولكنه يتصرف كشخص في حالة انفعال هائلة ، لانه يعوزه ذلك الوعي بالنفس الذي يعدل ويعقد ويصفي رد فعل الانسان على الواقع . ان رد فعله من نوع « كل شيء أو لاشيء » . ان اللاوعي التعويضي الذي يتحدثعنه يونغ لاشيء في الواقع سوى تكييف الانبساطي للحياة مع الواقع فانتازيا عن طريق تجريد الانا من اجتماعيتها ولا وعي بالشعور الذاتي ، والتي يقابلها في الفعل سلوك اكثر انفعالا ، جنون العظمة أو التضخم الجامح للانا .

ان رد الفعل الصحيح لهذا النمط رد علمي : تغيير البيئة ، وحقن حجم اكبر من الواقع البيئي في الوعي كنتيجة . والطريق الاول هو طريق « الوهم »، جنون ، طريق أنا لااجتماعية ولا واعية تؤدي الى ادراك واع مزيف للبيئة وبالتالي الى سلوك هدام ، والطريق الثاني هو طريق « العلم » ، « الواقع » ، أي استخدام الانا لانتاج ادراك واع وأصح للبيئة وبالتالي سلوك اكثر فائدة . وهناك حركة انبساط وانطواء متضمنة في كلتا الحالتين .

ولكن الحكمة القائلة : « أيها الطبيب عالج نفسك » لاتنطبق هنا .

ان مساهمة العالم في المجتمع نتيجة لتوتره الخاص عبارة عن وعي أعمق بالواقع البيئي ، وما يتطلب منه لعلاج احادية الجانب لديه ، هو مالايستطيع منحه سوى الفنان بالضبط : اي الوعي الذاتي والواقع الداخلي .

وبالطريقة نفسها فانه لدى الانطوائي الشعوري او الحسي يأخذ الصراع بين الوعي والواقع ، بالضرورة ، شكل تشوه للادراك الواعي ، وذلك يعود الى مغالاة في تقييم الأنا . وهذا يؤدي الى أن يمتلك العصابي المعاني من النهك النفسي وعياً أعظم بالعاطفة واستقلالا خياليا عن بيئته ، مما يؤدي — بسبب انكار الشرط الموضوعي — الى عبودية لبيئته في شكل « الظروف الصعبة » . وتصبح الطبيعة — وليس أناه — بدائية لايمكن كبح جماحها وذلك لأنها تصبح لا واعيــة .

هذا النمط من انماط الانطوائيين يندفع الى الانتاج الفني : الى تغيير نفسه ، ليس بتخفيض وعيه بالواقع الخارجي ، بل بحقن تجربة أناه فــي الوعي الاجتماعي . ولكن هذه المهمة الابداعية بالعــلاقة مع المجتمــع قد تؤدي الى شخصية احادية الجانب لايمكن تصحيحها الا بالوعي الشافي للواقــع الخارجي المستمد من العلم .

اما الانطوائي غير المتكيف فيحاول أن يحرر نفسه من صراعه مع «الطبيعة» بأن يفصل نفسه عن الموضوع ، ولكن وعيه بالموضوع يجعله عبدا اعمى له . يحاول الانطوائي غير المتكيف ان يفصل نفسه عن الذات ، ولكن وعيه بنفسه يجعله عبدا أعمى لغرائزه . وهكذا يثبت الانطوائيون في شخوصهم بالذات أن الحرية هي وعي بالضرورة . نظريا هم ينكرون الانا أو العالم ، وذلك لكي يبرهنوا عليها أو عليه بطريقة وحشية متهورة بالممارسة : وهذا الانضمام لديهم مابين النظرية والممارسة هو بالضبط المكان الذي يكمن فيه جنونهم . وهكذا فان الفن يشير الى طريق علاج الهيستيري ، والعلم الى طريق علاج العصابي . العلم

والفن بالعلاقة مع الوعي يتميزان بصفا تـعلاجية : العلم بالنسبة الى الانطوائي والفن بالنسبة الى الانبساطي ، وبالعلاقة مع الحياة العملية فهما يتميزان بتغييرهما للواقع ، فالعلم يغير العالم والفن والبشر .

وبغض النظر عن نقاط الضعف هذه ، فان دراسة يونغ عبارة عن موسوعة عميقة للنفس البشرية كجزء من الواقع ، دراسة عنكيفية تحقيق الانسان لحريته أو فشله في تحقيقها في الحياة المادية . وهي تمثل أعمق دراسة للنفس يمكن أن تطرحها نظرة الى العالم لم تتجاوز مفهوم الفرد الذي يعيش في مجتمع متمدن .

العلم والفن اكثر الاشكال تجريدية وتعميما ، أشكال طريقة في التكيف الفانتازي « عن طريق » المجتمع لا يمكن فصلها عن واقع الحدث ، وكلاهما ينشآن من خلال عملية تغيير المجتمع وبالتالي تغيير الذات ، اي خلال عملية الحياة . العلم والفن لاشيء ان لم يمنحا لكل منا دليلا مباشرا لحياتنا الشخصية في كافة مظاهرها : ان لم يكونا أخلاقا وفهما دافعا وأداة ليسا بالعموميين فحسب ، بل هما يرشداننا في كل واحدة من علاقاتنا المادية المحسوسة ، ويكونان بوصلة لكل فعل نخير به الطبيعة وبالتالي انفسنا . ستكون حياتنا معاشة على نحو خاطىء اذا كانت هذه النظرية ، التي ترشد وتفسر كل فعل تقوم به ، لاتستمد من كل فعل نظرية جديدة وتنمو كشيء متطور . النشاط الانساني نشاط يتم عبر الموضوعات . وان نفصل العلم والفن عن « النشاط العني الثوري النقدي » يعني أن نفصلهما عن الحياة . وهذا ما تميل المدنية المعاصرة الى فعله وعلى نحو متعاظم .

لقد عرفت الثقافة المعاصرة جيدا كيف تمزق نفسها . ففي البداية ، وخلال نشوئها ، كافحت لكي تفصل نفسها عن الذات ، وان تلقي بنفسها تماما في الموضوع . ومنه هذا النشاط الجامح « المتميز بالجنون الدوري » الذي عرفه

العهد الاليزابيتي البورجوازي . والان بعد أن وصلت هذه الثقافة الى القطب الآخر ، من الهيستيريا الى النهك النفسي ، ومع محاولتها فصل نفسها عن الموضوع الذي ماعادت تستطيع السيطرة عليه ، فقد اصبحت عبدة عمياء للضرورة . هذا هو التذبذب من المادة الميكانيكية الى المثالية ، ومن ثم الى الاصطفائية البائسة للوضعية ، التي بمحاولتها عزل نفسها عن كلا الذات والموضوع ، وبالتالي السيطرة على كليهما ، قد اضحت عبدة لكليهما ، ضحية عاجزة ذات مظهر ولاشيء آخر .

والوضعية تؤدي الى « السوريالية » في الشعر . يتم التخلي عن آلية الحلم في الشعر ، ويعوم الناس في الفضاء ، بعد أن انقطعت اواصرهم عن الذات والموضوع : فهم لاواعون بهما كليهما ، وبالتالي فهم عبيد عميان لهما كليهما . التداعي « الحر » حلم مكره . يتوقف الشعر عن ان يحتوي آلية حلم ، ويصبح حلما . وينتقل الشاعر الى غيبوبة غير خطرة . وهي « غير خطرة » حيث قال اراغون ان الشاعر لايستطيع أن يستريح على هذه الوضعية أو أن يعود الى وضعية سابقة ، بل لايستطيع ان يكسب قضيته الا بأن ينجح فهي الوصول الى عالم تصبح فيه الذات والموضوع اجتماعيتين مرة اخرى وبالتالي واعيتين ، وتصبح علاقة الشاعر مع الحياة حرة وثورية ومتسمة بالكدح والجد مرة أخرى .

الأدب في أذربيجان اليوم

للكاتب الأذربيجاني : عمران قاسموف ترجمة : ليان ديراني

آذربيجان : من جمهوريات الاتحاد السوفياتي واقعة على سواحل بحر قزوين سكانها ثلاثة ملايين ومئتا الف . عاصمتها باكو وأهم محصولاتها القطن والبترول .

ل . د .

في الأزمنة الغابرة ، كانت آذر بيجان ممراً كبيرا للقوافل ، وكانت تسمى ، « باب الشرق » الا أن هذا الممر نفسه ، كان يسوق الينا جموع الغزاة ، التي أغرقت أرضنا بالدم والنار ، وأنزلت بالسكان ، ضروباً لا توصف من الآلام • إن تاريخ آذر بيجان القديم ، مفعم بالدم والدموع • مليئة بالتداعي العاطفي ؟ لماذا على الشعر ان يبين ويشرح ويروي النحو يبزغ في ظلمات تلك العهود ، نجمة عظيمة ، في سماء الشعر العالمي، هو الشاعر الكبير : (نظامي) أبو النهضة الشعرية في الشرق • وأنجبت آذر بيجان ، كذلك ، على مر العصور ، عبقريات أخرى منها : نسيمي وفيزولي وميرزا فتالي أخوندروف وصابر ••• وغيرهم •

لقد حافظ الشعب على ذكرى هؤلاء العباقرة ، بقدسية فائقة ، وخلدهم عبر القرون ، بنصب تذكارية كثيرة ، بقيت على الرغم من عواصف التاريخ • ونحن ، كتاب آذر بيجان اليوم ، فخورون جدا ، بأن نكون الوريثين الشرعيين لتقاليد أسلافنا العظماء • فالقيم الروحية والفنية والنزعة الانسانية ، التي زخرت بها مؤلفاتهم ، حفزتنا الى تطويرها ، في ظروف تاريخية مغايرة ، قامت فيها علاقات اجتماعية، لم يسبق لها مثيل ، وإنه لواجب ، مفروض علينا انجازه •

يقول الشعب : « للآزمنة الجديدة ، أغانٍ جديدة » والأدب الآذر بيجاني ، في الأزمنة الجديدة ، الذي تكون ونضج في معمعان النضال الثوري ، غدا ضرباً من سجل الحقيقة الاشتراكية ، التي تعتبر عما يخامر شعبنا الفخور بانجازاته ، من أحلام وطموحات وأفراح وأتراح •

ان الأدب الآذر بيجاني الفتي، الذي تبنى هدف الشغيلة وايمانهم، والذي يتفق في معالجاته وأبحاثه مع ما تنشده الشعوب السوفياتية الأخرى ، يحصر اهتمامه في انساننا المعاصر ، الذي أوجد حقيقة جديدة• ان أهم مهماتنا ، تقوم بسبر غور العالم الداخلي ، لهذا الانسان ، الذي عرف كيف يعمل ويبني ويذود عن بناء الاشتراكية العظيم •

فمنذ أوائل سنوات الثورة ، حظي الأدب الآذر بيجاني ـ من شعر ونثر ودراما ـ بظهور أعلام للكلمة ، جعلته على درجة عالية من الشهرة• انهم عمداء أدبنا : جليل محمد كوليزادة، عبد الرحيم آخفيروف • يوسف وزير • غصين جاويد • محمد سعيد أور دوبادي • ولقد ظهر غيرهم من النوابغ ، بعد هذه الحقيقة بفترة قصيرة : جعفر جابارلي • صامد فورغون • سليمان روستام • الذين كانت مؤلفاتهم في الشعر والنثر والدراما ، محط اهتمام وشغف أكثر من جيل من القراء والمشاهدين •

« نحن نأخذ من الشعب، لنعيد الى الشعب » هذا هو شعار التجربة الديموقراطية للأدب الآذر بيجاني السوفياتي • هذه التجربة التي لم يكف كتابنا عن تكثيفها ، تجسدت في خلق أعلام من ناثرينا وشعرائنا، الذين يسعدنا وجودهم بيننا في أتم صحة : سليمان راغيموف ، رسول رضا ، ميرزا ابراغيموف ، محمد رحيم ، عثمان ساريفيللي ، علي فيليف ، أما النقد الأدبي ، فقد كان وما زال ، متمشياً معهم • فلاأذكر من النقاد ، سوى محمد عريف ، محمد جعفر جعفروف• أكبر آغاييف•

ان التقدم الأدبي، أشبه بمجرى ماء، تارةشديد الهدوءوطوراً سريع الهيجان • فهو يركن الى الهدوء والدوران ، بعد أن يتخطى العقبات ، الا أن مياه النهر ، لا تأسن أبدا ، بفضل روافده • هكذا ، تضخم نهرنا الأدبي وهو يتلقى روافد من الشعراء : أحمد جميل ، نابي خزري ، بالا أزر أوغلي، بختيار فاغانراده ، ناريمان غسان زاده ، جابر نوفروز، غابل ، الياغاكورتشايلي ، غصير غصير زاده ، والروائيين والقصاصين: اسماعيل شيخلي، بيرم بيراموف، سليمان فيلييف ، عيسى غصينوف، صابر أحمدوف ، غسان سيد بيلي ، سلام قدر زاده ، غصير عباس زاده ، غلمان موساييف ، يوسف حسن زاده ، وكذلك من النقاد : ياشار كاراييف ، أراز دادا شزاده • ان كلاً منهم ما زال يتابع مجرى هذا النهر الكبير •

والنهر الكبير ، ما زال يجري ويزداد عرضاً وعمقاً ، حتى يخيل الينا ، أن اليوم هو الأمس ، في الستينات حين تلقى روافد جديدة : آنار ، أكرم عايليسلي ، مقصود ، روستام ابراغيم بيكوف ، ألتشين، يوسف صامد أوغلي، فكرت خجا، عيسى مليك زاده، عيسى اسماعيل زاده ، سيافوش محمد زاده ، مستان آلييف • ولقد كان ظهورهم من

الأهدية بمكان كبير ، مما اضطرنا الى تعجيل الحديث عنهم ، وبروزهم لم يكن في اللغة الآذر بيجانية وحسب بل بالروسية وعشرات اللغات الأخرى في العالم ٠

مع ذلك ، فالنهر في جريان دائم ، يتغذى ، في أحد منعطفاته ، من هنا وهناك ، من مجارٍ جديدة ، كنثر رامز روفشان الأصيل وشعر محمد اسماعيل وجنيفز آليوغلي المشبع بالطراوة ، ومسرح رامز تاليف الجذاب ٠

والنهر لا يفتر عن حمل مياهه الى بعيد ، بل الى أبعد ٠٠٠ حسب قول الشاعر السوفياتي ، ألكسندر تفاردوفسكي : « ان أفقاً واحدا ، يوحي لنا بآفاق أخرى، جديدة على الدوام ٠٠» ولكن من الواجب علينا ، أن لانحاول احلال رأينا محل حكم الحاكم الأدبي المطلق ، حكم الزمن ٠ انه هو وحده الذي يبين لنا ، ما يحمل نهرنا من ثمين وقيم ٠ ومهما يكن ، فالواقع ، ان مياهه الآن وفي الماضي ، كانت وما زالت تروي ظمأ القراء ، ذلك الظمأ الذي يساور الشباب والشيوخ في بلدٍ كآذر بيجان ، ذات التقاليد الأدبية ، العريقة منذ آلاف السنين ٠ ذلك ، أن أدبنا ، بكل أنواعه يرمي الى هدف واحد عظيم ، هو مساعدة الانسان، ليزداد كرماً وحكمة ، وبث روح اليقين فيه ، بأنه لن يتفوق وحسب ، بل سينتهي به الأمر ، الى النصر أيضاً ٠

لقد ظهر فينا كتاب من نوع جديد ، كتاب يجمعون بين الأدب والاهتمام بالشؤون العامة ٠

ان كتابنا يحظون بالاحترام والمحبة العامة، سواء أكانوا في المدينة أم في الريف ٠ فما أكثر ما نراهم في (نيفتيانيه كامني) المدينة القائمة على ركائز ، مبنية في وسط بحر قزوين ، ذات المؤسسات المختصة

باستخراج البتـرول من أعماق البحـر ، وما أكثـر مـا يزورون أيضاً ، مؤسسـات التعليم العـالي والمـدارس وورشـات البنـاء والمعـامل والكولخوزات ، ويتحدثون الى العاملين ، بقرب سلسلة من الجبـال ، أو في الحقول ، في الهـواء الطلق ، فحيثما يذهبون لا يكتفـون بجمـع الملاحظات كي يكدسوا انطباعات مهمـا كانت غنية ، بل يعرضـون ما يكتبـون ، ليستطلعوا رأي الذين يحتكـون بهـم • لا ريب ، ان الاحصاءات ، ليست أدلة مقنعة ، في مادة الفنون والآداب ، الا أن خمسة آلاف لقاء في السنة ، يعبر عن شيء هام •

وهنالك رقم ناطق آخر ، ذلك ، أن في آذر بيجان اليوم أكثر من سبعين ألف مشترك في المجـلات الأدبية الكبرى •

فما هي الأهداف التي يحارب من أجلها محاربونا الكتاب ، في عالم الفكر والأدب والفن ؟

انهم يتوقون الى سلام مديد على الأرض ، يريدون أن يبرهنوا ، أن العمل الخلاق ، الذي ينتمي اليه الانسان بانسانيته يمكن أن يكون ينبوع سعادة وأن يسمو به الى مستوى أنبل الفئـات الشعرية ، وأن يبين للبشر أن الفرح بالحياة ، هو مغزى التعاون ومحبة الآخرين •

ولكن هذه الأغراض ، هل هي سهلة المنال ؟ يجيب أدبنا عن هذا ، بأن ادراك ذلك ، لن يتحقق إلا بالمساهمة في النضال الأبدي ، القائم بين الخير والشر ، بين الجديد والقديـم المـوروث •

فكل أدب يذكـر ماضيه ويعمل بجد ونشـاط في حاضره ، ويربط مصيره وتقدمهبمصير شعبه وتقدمه، يستطيع أن يعتبر ناجحآوسعيدا •

تلك هي حال أدب آذر بيجان اليوم •

قصة من أذربيجان السوفييتية

السجادة على الشرفة

لفصين عباس زاده

تعريف بالكاتب :

فصين عباس زادة : ولد عام ١٩٢٢ ، كاتب وناثر من اذربيجان . انهى دروسه في معهد باكو للمسرح عام ١٩٥٠ . من المحاربين القدماء ، في الحرب الوطنية الكبرى . مارس الكتابة الادبية وهو في الجبهة ، عام ١٩٤٣ . مؤلف كتب كثيرة ، منها الروايات التالية : الجنرال — منصور — زائر قادم من بعيد — وغيرها وقصص قصيرة ، منها : بائعة الشوكولا — ظل على البيت — الباب يقرع — الجندي بقي وحيدا — ومجموعات كثيرة اخرى من القصص .

ـ لبنان

مر الظهر • فغمرت الشمس بالنور ، جدار البيت المشرف على الباحة الواسعة ، وبدت على شرفة الطابق الأول ، سجادة تشع بكثير من الألوان المتعددة • قد يتبادر الى الذهن ، أن ربة البيت ، تعمدت نشر هذه السجادة ، ذات الوبر الناعم والأزهار الوهاجة على درابزين الشرفة ، كي يعجب بها المارون • الا أن الأمر ، لم يكن كذلك ، فالأم دجاخان التي كانت في الواقع ، قد بعثت ابنها مساء البارحة وكنتها وأحفادها ، لقضاء العطلة ، قد اغتنمت هذه الفرصة ، لترتيب الشقة • ففي الصباح الباكر ، كانت قد نفضت السجادة ، بضربات عنيفة ، بعصا القرانيا ، لتزيل منها الغبار ، ثم مسحتها بخرقة مبلولة ، وجاءت تنشرها كي تنشفها وتهويها • هي سجادة قديمة ، وصلتها من جدتها ، التي أخذتها من أمها ، ودجاخان تعلم ، أنها لم تعد الآن جديدة • إلا أن السجادات القديمة ، تنفرد بهذه الميزة الخارقة ، هي أنها لا تشيخ مع الزمن •

مضت الأم دجاخان الى الشرفة لتنفض الخرقة ، التي أزالت بها الغبار عن الأثاث (إن هنالك دائما طبقة من الغبار ، على هذه المناضد والخزائن الحديثة ، ذات الخشب المصقول) فأبصرت رجلاً مسناً ، جالساً على المقعد ، مقابل مدخل العمارة • كان يدخن • ما ان ظهرت الأم دجاخان على الشرفة، حتى نهض بخفة، وحياها بايماءة من رأسه،

كما خيل لها • لم تبدِ دجاخان أي التفات الى هذا الغريب ، طبعاً • فما أكثر الذين يمرون من هنا ، في هذ هالساحة الفسيحة !

ولكن ، بعد فترة قصيرة ، حين خرجت الى الشرفة ، من جديد ، وجدت المدخن ، ما زال جالساً في نفس المكان وعيناه تحدقان الى شرفتها • نهض مرة أخرى وحياها بابتسامة • أدارت الأم دجاخان رأسها يميناً ويساراً ، وتطلعت الى الشرفات المجاورة : ترى من يحيي هذا الغريب ؟ كلا ، لم يكن هناك أحد • من الواضح جداً ، أنه ، إنما يوجه تحيته اليها ، هي ، الأم دجاخان • فوصوصت عينيها ونظرت اليه ، لحظت أن ثيابه المهترئة ، ليست من الثياب التي تلبس في المدينة • هي لم تره من قبل ، لم تره قط ، لا ريب ، أنه مخطىء وأنه يظنها امرأة أخرى •

عادت الى الغرفة وانصرفت الى ازالة الغبار عن جهاز التلفزة • في هذه الآونة ، رنّ جرس الباب • كانت الأم دجاخان ، حين تبقى وحيدة ، لا تفتح الباب ، لأي كان ، دون أن تسأله من يكون • وفي هذه المرة أيضاً ، اتجهت صوب المدخل وهي تجرر خفيها ، وسألت :

ـ من ؟

فأجابها صوت رجل ، لا تعرفه :

ـ افتحي ، بادجي(١) ، لدي ما أقوله لك •

ـ ولكن من أنت ؟ ـ ألصقت دجخان عينها على الوصواص•(٢) الا أن الرجل ، كلن واقفاً ، بشكل ، لا يرى منه سوى كتفه وذراعه •

ـ رجل ، لا يضمر لك أي سوء • ـ كان صوته ينم عن ابتسامة• فأمرته الأم دجاخان ، قائلة :

ـ تقدم الى هنا ، كي أتمكن من رؤية وجهك •

كان هو الـرجل المعهـود ، ذاك الذي حيـاها منذ جـين فجزعت

« ما معنى هذا ، كل هذا ؟ انه يراقب شقتنا ؟••• رغم أن هيئته ، لاتدل على أنه يريد بنا شرا ••• »

شقت الباب قليلاً ، على قدر ما تسمح به سلسلة الأمان :

ـ هات ، تكلم ، ما الذي تريده ؟

انها الآن ، تبصر جيداً وجهه المفرط في النحول ، بأنفه الناتىء • لابد أنه فوق الخمسين من العمر ، قليلا • كانت سترته العريضة جدا ، تهبط على كتفيه العظميتين •فتمتم المجهول ، مطأطئاً رأسه ،كأنه أخذ متلبساً بالجريمة :

ـ بادجي ، لا يذهبن بك الظن انني ••• هاكِ ، ان شئتِ ، في وسعك أن تنظري في أوراقي •

ـ لست بحاجة الى أوراقك ، قالت الأم دجاخان ، رافعةً ذراعيها الى السماء • ما عساي أفعل بأوراقك هذه ؟ ماذا تريد ؟

ـ لا يأخذَنك بي الظن ، ليس لي مـا أوجهه اليك ، سوى رجاء واحد ، صغير جدا • اسمحي لي أن أنظر عن كثب ، الى هذه السجادة المفرودة على الشرفة •

فدهشت دجاخان :

ـ أن تنظر الى السجادة ؟

ـ أجل ، بادجي ، كوني لطيفة ٠

ـ لا مجال ، ليس من شأنك أن تنظر الى سجاد الآخرين ٠ ـ ودفعت الباب كي تغلقه ، الا أن الغريب ، أمسك به وراح يتكلم بسرعة كبيرة :

ـ بادجي ، افهميني جيدا ، أنا من هواة السجاد ٠٠٠ حين أبصرت سجادتك ، شعرت بصدمة في قلبي وغلبت على أمري ٠٠٠ أنا أدعى غضنفر ٠ غضنفر سفر أوغغلي(٣) أسكيروف ، من مقاطعة كوناخكند ٠ ليس لي غرض ، بادجي ، الا أن ألقي نظرة سريعة على السجادة ٠ أكرر لك ، اني من الهواة الكبار ٠٠

ففكرت الأم دجاخان :

لا من الواضح ، أنه مجنون ٠ ربما لم يكن مجنوناً ، حقاً ، ولكن ، لا ريب ، أن رأسه مصاب بشيء من التشوش ، كما يقال ، يا للمسكين!»

فرثت لحاله قائلة :

ـ آه ، كارداش(٤) ، أرى أنك مريض ٠

فأجابها بابتسامة رجاء واستعطاف :

ـ حقاً ، بادجي ، اني مريض ٠ مريض بالسجادات القديمة المحاكة باليد ٠ اذن ، أتسمحين لي بالدخول ؟

ـ كلا ، لا أدع أحداً يدخل ، أبدا ، أولادي مسافرون وأنا وحيدة في البيت ، وعدا ذلك ، فلا وقت عندي ، اني أقوم بتنظيف البيت ٠

فالح هاوي السجاد :

- وان عدت في هذا المساء ؟ أيكون أولادك قد عادوا ؟

- كلا ، سافروا الى شوشا ، ولن يرجعوا الا بعد شهر •

- بعد شهر ؟ آه ، يا لسوء حظي ••• لعلهم يرجعون قبل ؟

- هذا ما يدهشني • - دفعت الأم دجاخان الباب ، مرة أخرى - حسناً ، الى اللقاء ، كارداش ، لن أضيع وقتي سدى •

فصاح غضنفر أسكيروف :

- بادجي ، انتظري ! أعطيني على الأقل رقم هاتفكم ! فلسوف أتكلم معكم من مركز المقاطعة ، لأعرف إن كان أولادك قد عادوا •

بيد أن دجاخان ، كانت قد أغلقت الباب •

فترامى اليها صوته عن رأس الدرج :

- رقم هاتفكم ، بادجي •

إلا أن دجاخان حسمت الأمر ، قائلة :

- ليس لنا هاتف ، وعادت تستأنف عملها •

وكان في الشقة هاتف • ولكن ، ما الفائدة من اعطاء الرقم الى رجل غريب ، بل ، الى معتوه ! هذا ما كانت تهذي به وهي تعمل بالخرقة • ثم ألقت من النافذة ، نظرة خاطفة ، فرأت الشيخ المحدودب ، يبتعد • التفت المجنون أكثر من التفاتة ، ليلقي على السجادة نظرة أخيرة •

● ● ●

كان قد انقضى اسبوعان، حين سمعت دجاخان جرس الباب يقرع. «أخيراً» قالت لنفسها ، وهي تتوجه الى المدخل . كان ابنها ، جمال ، قد سبق أن خابرها بالهاتف ، عن شوشا ، منذ بضعة أيام ، ليقول لها أن الطقس ، كان فيها أبرد مما اعتقدوا وأن الأولاد ليس لديهم ثياب دافئة ، فلتنصرف اذن ، الى جمع حوائجهم وإرسالها الى شوشا سواء بطريق البريد ، أم مع أحد ما . فاضطربت الأم دجاخان وراحت في الحال ، تخابر كل أصدقائها . واذا بأحدهم ، كان يجب عليه ، أن يسافر الى شوشا ، غدا صباحاً ، في مهمة ، وقد وعدها أن يمر ليأخذ الرزمة في هذا المساء .

- ها اني أجيء ، أجيء ، أجيء ، كانت دجاخان ، تردد وهي مسرعة الى الباب ، حيث غدت دقات الباب أشد إلحاحاً .

ألصقت عينها بالوصواص وقفزت كأن نحلة وخزتها : ليس هذا ، من كانت تنتظره ! بل ، هو ، الآخر ... أل ... كيف ذلك ؟... هاوي السجاد ، الذي كان أمام الباب ! يا للشيطان ! لماذا عاد ؟ ... ماذا يريد أيضاً ؟ ان كان مريضاً ، فما عليه ، إلا أن يرى طبيباً ، وأن يتناول أدوية ، بدلاً من القيام بازعاج الناس . بل انه مميت ، هذا الرجل ! لعل عدم الرد عليه ، وايهامه أن لا أحد في البيت هو الأرجح ؟ ولكنه ، كلاب ، سيعود بعد نصف ساعة ويعاود رنّ الجرس . فمن الأفضل اذن أن تريه حالاً ، من أي نسيج هي...

فشقت الأم دجاخان الباب ، كما في المرة السابقة ، دون أن تنتزع سلسلة الأمان ، ودمدمت :

- اذاً ، هذا أنت أيضا ؟

ـ نعم ، بادجي ، أعذريني ، قال الطارق مبتسما · ظننت أن أولادك قد رجعوا ·

ـ كلا ، لم يرجعوا بعد ·

ـ وامصيبتاه ! وأنا القادم من مركز المقاطعة ··· بادجي ، إن كنت لا تريدين ، أن تدعيني أدخل الشقة ، فعسى أن يكون في وسعك أن تجيئي بالسجادة الى هنا ،وتريني إياها من هذه الفرجة ···

فقالت دجاخان ، رافعة صوتها :

ـ اسمع ، أيها المواطن ، افتح أذنيك جيداً واصغ الى ما سأقوله لك : اني أمنعك من الاقتراب من هذا الباب ، ما دام بني ، لم يرجع من عطلته ، ولن أدعك تدخل ·

فتوسل الآخر :

ـ أفي مقدور المرء ، أن يكون بمثل هذا الخبث ، بادجي ؟ مم تخافين ؟ فما أنا بشقي ولا غول ··· وإن شئت ، ففي استطاعتي ، أن أستدعي جيرانك ، ولن يكون أمامك ، ما تخافينه بحضورهم ، أليس هذا صحيحاً ؟ فماذا تقولين ؟

ـ ما سبق أن قلته لك · ليس عندي إلا كلام واحد · أواضح هذا ؟ عند ، بعدأن يعود ذوي · هذه هي كلمتي الأخيرة ·

ـ ولكن متى يعودون ؟ ـ رفع غضنفر حاجبيه ، كمن يعاني آلاماً مبرحة ·

ـ في أيلول !

وصفقت دجاخـان ، البـاب غاضبة ، وأدارت المفتـاح في القفل مرتين ٠ « يا له من فضولي ! قالت لنفسهـا هاتفة ٠ انه ينطلق من هذه السخافات ٠٠٠ فماذا يخفي في سره ؟ آه ، ولكني ، فهمت ، ربما سرقت له سجادة ، تشبه هذه ، ويريد أن يرى ، إن كانت سجادته المسروقة ، ليست عندنا ٠ وإلا فلماذا يصر بعناد ، على الدخول الى الشقة ؟ ٠٠٠ »

● ● ●

ما عاد الأولاد الى باكو ، إلا في أواخر شهر آب ، بعد أن لفحوا وانتعشوا بهواء شوشا الألبي ٠ في نفس يوم وصولهم ، تحدثت الأم دجاخان الى ابنها عن الزائر الثقيل : انه يتحرق شوقاً لرؤية سجادتنا ، فلربما سرقت له سجـادة مشابهة ؟

فوافقها جمال :

ـ أحسنت صنعاً ، بمنعه من الدخول ، يا أماه ، ولئن عاد فأنا الـذي سأكلمه ٠

كان هذا في أول أيلول ٠ عاد جمـال من عمله ، فتعشى ثم تمدد قليلا ٠ ما كاد أن يغفو حتى رنّ الجرس ٠

فقالت أمه وهي تلقي عليه نظرة :

ـ آه ، جمال ، أنائم أنت ؟ انه هذا الأبله أيضا ٠٠٠

فمضى جمال يفتح البـاب وهو يتثاءب ، وأدخـل الضيف الى الدهليز ٠ فمدّ غضنفر أسكيرون يده الى جمال مبتسماً خجل وعرفه بنفسه ٠ فقال جمال :

ـ اني أصغي اليك ٠

ـ لا ريب أن أمك أخبرتك ، أنني جئتكم ٠٠٠ ـ وبعث غضنفر بضحكة صغيرة مكبوتة ٠ ـ أظن أنني كنت موضع شبهة من قبلها ، فرفضت حتى رؤية أوراقي ٠٠٠ أتريد أن أبرز لك بطاقة هويتي ؟

ـ لا حاجة لذلك ٠

ـ اذن ، دعني أشرح لك ٠٠٠ ذلك ، إن لنا في مـركز المقاطعة ، مشغلاً لصانعي السجاد ، وأنا رئيس عليهم : في الشهر الماضي جئت الى مكاتب ادارة المشغل الموجودة في العمارة المجاورة ٠٠ وفيما أنا أمر أمام شرفتكم ، أبصرت هذه السجـادة القديمة ٠ سجـادة نفيسة ، عرفتها فوراً ، لكوني خبيراً ٠ فهل تسمح لي برؤيتها ؟

ـ أرجوك ، تفضل ٠

أدخل جمال زائره الى غرفة الأولاد ٠ كان على السجـادة ، التي تغطي الأرض ، ولـد في الخامسة من العمـر تقريباً ، يلعب بسيـارة صغيرة ، حمراء ، يدوّرها فيما حوله مقلداً ضجيج المحـرك ٠ وقرب النافذة ، ابنته الصغرى وهي في الثانية من عمرها تقريباً ، لها عقدة كبيرة ، في شعرها الأسمر ، كانت جالسة أمام منضدة ، ترسم شيئاً في دفتر ، بأقلام للتلوين ، التفت الولدان الى الزائر الجديد ، بنظرة حائرة ٠ حمل جمال ابنه ، بين ذراعيه ٠ وضع غضنفر أسكيروف نظارات ذات زجاج متصدع وقرفص كي يفحص رسوم السجادة ٠ فتلمس صوفها بلهفة وتمتم :

ـ أجل ، لم أخطىء ٠٠٠ انها هي السجادة ، التي أبحث عنها منذ زمن بعيـد ٠٠٠

ولكن الأم دجاخان ، التي كانت واقفة في اطار الباب ، حنقت · فصاحت وهي ترفع ذراعيها الى السماء :

ـ اليكم هذا ! يجيء الى بيوت الناس ويعلن أنه عثر على سجادته! أفرك عينيك جيدا ، كارداش ! هذه السجادة هي في أسرتنا ، منذ أزمنة سحيقة ، كانت ملكا لجدي الاول ، ان كنت تريد أن تعلم · أواضح هذا ؟ من تظننا ؟ ان ماسرق لك ، اذهب ، وابحث عنه ، في في غير هذا المكان !

فانتصب غضنفر ونظر الى دجاخان الحانقة ، بغمزة حائرة · كان صوته ، حين تكلم ، يغص تقريبا بنبرات حزينة :

ـ خلي عنك ، بادجي ··· لقد أسات فهمي · هذه السجادة ، سجادتكم ، دون ريب ، وما من شك في ذلك ··· أردت القول ، ان جاء زمن ، كان الناس فيه ، في بلادنا ، يحيكون مثل هذه السجادة ، ثم أهملت هذه الرسوم ، دون أن يعلم أحد لذلك سببا ، منذ سنوات عديدة ، وأنا أفتش عن مثل هذه السجادة ، وكنت أبتغي أن أعثر على واحدة منها على الاقل ··· ففي المتحف ، داخل الحصن ، سجادات كثيرة من صنع يدوي ، الا انني ماشاهدت فيها مثل هذا الرسم · الا انني سمعت الناس يتحدثون عنها فقط · وهاأنا الان ، أحظى بها ··· انها لغبطة فائقة لي ··

فتمتمت الأم دجاخان :

ـ طيب ، كان يجب أن تفصح عن هذا في الحال · وقد تبددغضبها فجأة ·

عاد غضنفر الى فحص السجادة · دار حولها ببطء ، وهومقوس

الظهر • وكان جمال ينظر اليه شذرا وهو يداعب رأس الولد الصغير

ـ لأدري ، ان كنت أجرؤ على سؤالك ••• قال ذلك غضنفر وأنظاره لا تفارق الوشي النفيس •

ـ تفضل ، أرجوك • ـ وضع جمال ابنه على الارض ، واخرج من جيبه علبة السجاير • لم يشعل السيجارة ، بل اكتفى بلفها بـين أصابعـــه •

ـ لعلكم توافقون على بيعها ؟

ـ يالها من فكرة ! اضطربت الأم دجاخان من جديد • لماذا نبيع شيئا ، هو جزء من البيت ؟ ربما تظن ا اننا لانملك مالا كي نعيش ؟

فرماها غضنفر بنظرة وجلة ، وقال :

ـ كلا ، أبدا ، بادجي ••• أنا ماقلت أنكم في فاقة • فأنا أرى أنكم ترتعون في بحبوحة ، واني أتمنى كثيرا لو ابتاع السجادة ، كي يعيد صانعو السجاد عندنا ، هذه الرسوم القديمة الى الحياة ، استدار نحو جمال ، بنظرة مفعمة بالرجاء ، بيد أن هذا ، لم يكن يعتبر نفسه أهلا للتصرف بالسجادة ، وكان ينتظر ماتقوله أمه •

فصرخت هذه بلهجة حاسمة :

ـ كارداش ، هذه السجادة ، ليست للبيع ، تستطيع أن تأتـي لزيارتنا ، فتكون موضع تكريم ، غير أن السجادة ليست للبيع •

لاحت على عيني غضنفر معاني الالم ، فازداد تقوسه عما كان عليه ، وتجهم وجهه •

ـ بادجي ، أتوسل اليك ، لاترفضي ٠٠٠ سأدفع مايلزم ٠ هاك المال ٠٠٠

أخرج من جيبه رزمة من الاوراق المالية ٠ كانت يده ترتعش وهو يمد المال الى جمال ٠ بيد ان هذا ، هزّ رأسه وكرر ماقالت أمه : السجادة ليست للبيع ٠

كان غضنفر واقفا في وسط الغرفة ، شارد اللب ٠

ـ الرأي رأيكم ، أنتم الذين تقررون ، قال ذلك ، بزفرة عميقة، ولكن ، اذا شئتم ، ذات يوم ، أن تبيعوها ، فاني أتوسل اليكم ، أن لاتبيعوهالاحد غيري ٠٠٠ وفي مقدوركم أن تستدعوا خبيرا ، لتقدير ثمنها وأدفعه مضاعفاً ٠٠٠

كتب عنوانه على قطعة من الورق ، وألقى السلام عليهم وانصرف وهو أشد تقوسا من عادته ٠

★ ★ ★

رسائل موجهة الى جمال ، كانت تأتي من (كوناخكند) ٠ ان غضنفر الملحاح ، كان يرجوه ، أن يقنع أمه ، لتسلمه السجادة ٠ كانت هذه الرسائل ،تقض مضجع جمال ولا يجيب عنها ٠ ولكن ، في ذات يوم سبت ، سمع جرس الهاتف ، من مركز المقاطعة ٠ كان غضنفر ، قد حصل على رقمهم من مكتب الاستعلامات ٠ فاستفسر بأدب عـــن صحة الام دجاخان التي أجابت على الهاتف ، ورجا منها ، أن تنادي جمال ٠ وعاودت القصة سيرتها الاولى ٠٠٠

في هذا اليوم ، قال جمال لامه :

ـ سئمت هذا المعتوه • ان غضنفر هذا ، علق بنا ، كأعمى يأبى أن يفلت ماأمسك به ••• انه لن يريحنا قبل أن يستحوذ على السجادة لعل الافضل أن يبادلنا بسجادة جديدة ، أثمن من سجادتنا •

كانت الأم دجاخان تأبى حتى سماع هذا الحديث • فالسجادة غالية عليها ، لا لأنها تحفة فنية ، بل ، لكونها ذكرى من أمها • ففي أقسى فترات حياتها ، أثناء الحرب ، حين تلقت اعلاما ، بوفاة زوجها ، وقد غدت وحيدة مع ولدين ، لم تطرأ على ذهنها ، فكرة بيع السجادة • فلماذا يجب عليها اليوم ، ان تنفصل عنها ، وهم في رغد من العيش ؟

قال جمال :
ـ أنت على حق ، ياأماه • ولكن ، من جهة أخرى ، يقول غضنفر ، ان أشباه هذه السجادة ، مفقودة • وقد تكون سجادتناالوحيدة الباقية• فهل تفهمين ؟ هو يقول ان جماعته ، حين تتخذ هذه نموذجا لها ، ستصنع سجادات كثيرة ، تقوم بتزيين بيوت كثيرة ••

وهبت زوجة جمال لشد أزره • ولم يدر الحديث خلال بضع سهرات متتاليات ، الا حول السجادة • أخيراً لانت قناة الأم دجاخان •••

ففي السبت التالي ، حدثهم غضنفر من مركز المقاطعة بالهاتف مرة أخرى ، فصارحه جمال بايجاز :

ـ تعال • فقد أقنعت أمي •

ولم يكن الجواب ، سوى ضرب من الهمهمة فرحا ، لان غضنفر المسكين أصيب بفقدان ملكةالكلام •

وصل غضنفر يوم الاحد ظهرا • دخل حاملا على كتفه كيسا طويلا وثقيلا • وقد بدا وجهه متشحا بثوب الشباب •

فاعلـن :

ـ أحمل اليكم سجادة ، هي فتنة حقا •

حل العقد وأخرج من الكيس سجادة محكمة اللف ، مالبث أنفردها فوق السجادة العتيقة •

ـ والان ، بادجي ؟ أتعتقدين ، أنك خاسرة ، في هذه المقايضة ؟

كانت دجاخان واقفة قرب الجدار ، وخدها مسند الى يدها •

ـ سجادة جميلة • أجابت بعد فترة من الصمت • متقنة الصنع••

راح غضنفر يلف السجادة القديمة وهو راض ، مطمئن ، ثم فرد الجديدة ، فغطت تماما المساحة بين المنضدة الصغيرة وسرير الاولاد ، كأنما هي صنعت حسب الطلب تماما •

ـ اسمع ، كارداش ! قالت الام دجاخان ، وهي تدنو من غضنفر • سجادتك أكثر جدة ، لاشك بذلك ، ولعلها أجمل منها أيضا ، أما بالنسبة لي ، فلاشيء أغلى علي منها •

فوافقها غضنفر :

ـ أعرف ، أعرف ، بادجي ، واني أفهمك جيدا •

وأردفت دجاخان وهي تزداد منه دنوا :

هكذا ، ولنتفاهم على الفور ، كي نتلافى الخصام فيما بعد •

ـ ماالذي تريدين قوله ؟ ـ قال غضنفر وهو متيقظ وقد عاد خطوة الى الوراء ، وهو يشد الكيس الى صدره ٠

ـ أعطيك هذه السجادة لمدة شهر ٠ في هذه الفترة ، ينسخ صانعو السجاد عندك الرسوم ، ويتعلمون حياكتها ٠ في وسعك ، بعد ذلك ، أن نصنع من هذه السجادات قدر ماتشاء ، الا أنك تعيد الي سجادتي وتحمل سجادتك هذا هو كل اقتراحي ٠

فتقوس ظهر غضنفر كثيرا ، كأن شيئا ، تحطم فيه ٠ فأدار نحو جمال ، نظرا يائسا ، طالبا منه المعونة ، بيد أن جمال باعدمابين ذراعيه : ماذا تريد ، انها لامي ، هذه السجادة ٠

فتمتم غضنفر وقد كاد يبكي :

ـ ولكن ، يابني ، قلت لي ، انك اقنعت أمك المحترمة ، فجئت فـورا ٠٠٠

فهتفت الام دجاخان :

ـ آي ! كارداش ! أنا لاأحب كلامك ٠ حذار فقد أبدل رأيي ، رأسا عـلى عقب ٠٠٠٠

ـ كلا ! بادجي ، كلا ! صاح غضنفر بذعر وهو يزيد في ضم رزمته الثمينة الى صدره ٠ لن أضيف أية كلمة أخرى !٠

وانصرف يحمل بفرح على كتفه السجادة ٠

الحـــواشـــي

(١) بادجي : يا أختي . (٢) الوصواص : الثقب المجهز بالمكبر لرؤية القادم

أوغلـــي : ابـــن (٤) كارداش : الاخ .

هنري ميشو

مختارات من شعره

ترجمة: سعد صائب

« الشاعر : ولد هنري ميشو Henri Michoux في « نامور Namur بلجيكا » عام ١٨٩٩ وتوفي في باريس عام ١٩٧٨ .. اكتشفه « أندريه جيد » عام ١٩٤١ » .

حياتي

إنكِ لتسلكين السبيل دوني ، ياحياتي ،
وانكِ لتغامرين ،
أما أنا فأترقب في غدوّي ورواحي
انكِ لتنقلين المعركة الى موضع آخر

وتتوّلين عني مَعرضةً على هذا النحو

دون أن أقفو آثاركِ

فأنا لم استجل هباتكِ وعطاياكِ

لأن الشيء اليسير الذي ابتغيه ، لم تَسهمي فيه

وفي سبيل هذا النقصان ، أراني أصبو الى الكثير ،

أصبو الى الكثير من الأشياء ، وأوشك أن أصبو الى المطلق ..

أصبو اليه في سبيل هذا اليسير الذي يعوزني ،

ولم يكن قطّ في حوزكِ !.

من ديوان « الليل يغيّر مكانه »

أما أنت فمتى تهرعين الي

أمّا أنتِ ، فمتى تهرعين اليّ

فتبسطين يدكِ ذات يوم

فوق الحيّ الذي أَقطنه ،

في الهنيهة الممعنة التي يتملكني فيها اليأس حقاً

في الهنهة التي تقتلعني فيها العاصفة

بشدّة لا أقوى على دحرها ،

تقتلعني من جسدي ، وجَسَدِ قشري ،

تقتلعني من انعكاس تأملاتي ، ومن كونٍ يثير سخريتي

فَتَبْقي في ّ مِسبارك (1) الرهيب ،

وتغرز حضوركِ المرعب ،

وتبني فوق اسهالي في هنيهة

نزاهتكِ ، ومعبدكِ المنيع

قاذفةً بي لاكانسان

بل كقذيفة في الدرب العموديّ .

ستهرعين إليّ

وستوافينني إن وجدتِ

وقد أغراكِ حطامي ،

وأغوتكِ سيادتي المقيتة ،

ستوافينني ، ناجمةً من الأثير ، ومن أيّ مكان ،

من أدنى اناي التي قد تغدو مضطربةً

فتلقين في قسوتكِ بعود ثقابي

مودّعة ميشو

أو الأصح ، ماذا ؟

أبداً ؟ كلا ؟

فيا أيها السهم الضخم انثنيني

أين تبتغين أن تـَحطيّ إذن ؟

من ديوان « ريشة »

مهرّج

ذات يوم ،

ذات يوم ، لعله قريب ،

ذات يوم سأنتزع المرساة التي تـَمسك بسفينتي في
بحار قصية ،

سأقتلعها بضرب من شجاعة تحفزني لأن أغدو لاشيء ،
ولا شيء من لا شيء ،

وسأدع مـَن بدا لعياني فجعلني دانياً دوماً ،

وسأفصله ، وأسقطه ، وأحطمه ، فأدعه ينهار بضربة

أهوي بها عليه ، ساكباً فيه حيائي الشقيّ ، وخططي
البائسة ،

ناظماً خيطاً في إبرة ،

حاسماً أسباب النزاع في أن أمسي احداها ، ناهلاً من
الفضاء ثانية ،

ناهلاً من الفضاء الـذي يغذيني

بمضحكات خاطفة ، وسقطات (تُرى ، ماذا يعني
السقوط ؟) ،

الذي يغذّيني بانفجار وفراغ ، يغذيني بعصيان
كلي وسخرية وتطهير ،

مجنباً عني ، الصورة التي خلتها ذات صلة وثقى بي ،

صورة مُركبة ، منسقةً ، تتلاءم ومحيطي

وتتواءم ونظائري ، التي هي أهل ، هي أهل لأن
تمسي نظائري .

مُنقصاً في تواضع مؤلم ، وفي معادلة تامة أشبه
بما يتلو رُعباً عتياً ،

مُعيداً الى طبقتي الحقيقية في أدنى كل قياس

معيداً الى طبقتي التافهة

التي لاأعي أية فكرة طموح تدعوني الى التخلي عنها ٠

أنا مضنىً ، اما بالسمو ، أو بالخطوة ،

أنا ضائع في مكان قصيّ (أو حتى لا مكان)

وليس لي اسم ولا هويّة

أنا مُهرّج ، أرهَق في المضحك ، في السخرية ،

في المعنى ،

المعنى الذي يغاير كل ضياء ، بعد أن جعلتُ

لنفسي شأناً

وسأغوص

دون أن أملك مالاً ، في الفكر اللاّنهائي الغامض ،

فاتحاً للجميع ،

فاتحاً نفسي ، لندى جديد غريب

من فَرط أن أغدو لا شيء

مهملاً ٠٠٠ مثيراً للضحك ! ٠

من « قصيدة لم تنشر ــ ١٩٣٩ »

كحجرة في البئر

إني لألوب باحثاً عن كائن

اجتاح جبلاً غامضاً ، حزمةً سماويةً

فأين أنتَ يا قُطبي الآخر ؟

أين أنتِ يا هدايا رأس السنة التي ما فتئتِ
تنكفئين عائدة ؟

أين أنتَ أيها المدّ الصاعد ؟

يامَن يضغط فيكَ المغطَس المحطّم من توتري
الذي لا أطيقه ،

يا مَن تَقرض في البحر

حضور الهو : أداة مجنونة

فتثقّل على الهو

تثقّل على ما حولها

تثقّل على الفراغ

فتجرفه ٠

ألا إنه لعالم أثخنته جِراح

غياب ملايين الملايين من المحرّمات

التي يجوزها ورَم السرطان

ويتخطاها سَدّ من متملقين ومنحرفين ،

فيا أيها السعداء المتواضعون !

يتعيّن عليكم أن تَرضعوا بثمن بَخسٍ ،

أن ترضعوا الشيخ ووَحمَة العصور ٠

يتعين عليكم أن تَرضعوا حضارة الرغائب

وأن تمضوا

أن تمضوا فهذا كله لكم ٠

يتعيّن عليكم أن تعلموا أن الغيظ لا يصنع العالم

بل ان على الغيظ أن يحيا فيه ٠

★ ★ ★

وأنتم يا رفاق « اللاّ » والبصقة التي يعسر ارجاعها ،

أنتم أيها الرفاق ٠٠٠ بل ليس ثمة رفاق « للاّ »

إنكم لأشبه بحجرة في بئر ، واني لأزجي اليكم تحيتي !

وعليكم من نحو آخر ، أن تلوذوا بصمتكم !٠٠

من ديوان « ريشة »

امضوا بي

إمضــوا بي في طائرة ،

في طائرة عتيقة عَذبة ،

امضوا بي في صدر سفينة

أو إن شئتم في الزَبَد ،

وأضيعوني ، بعيداً ، بعيدا .

★ ★ ★

أضيعوني في مربط عصر آخر

في نعومة ملمس الثلج الخادعة ،

أضيعوني في لهاث بعض كلاب ملتئمة

أضيعوني في زمرة أوراق مَضناة ميتة .

إمضوا بي دون أن تحطموني في قُبَلِكُم

دون أن تحطموني في بطونكم التي تثور وتتنفّس ،

إمضوا بي على بساط الراحتين وابتسامتهما

إمضوا بي في ممرات العظام الطويلة والألفاظ .

إمضوا بي ، أو الأجدى ، واروني التراب .

من ديوان « الليل يغيّر مكانه »

صرخة

حـَرب أعصاب

حـَرب أرض

حـَرب طبقة

حـَرب عِـرق

حـَرب أطلال

حـَرب حديد

حـَرب مستضعفين

حـَرب شعارات وطنية

حـَرب اقليمية

اقليمية

اقليمية

بقايا يسيرة من ريح

مـن بحـر

من أباطيل

من حديد

من نوائب

تتعقد فتعقدنا

في الرافعـــة

في الزراية

في أمس

في حطام تماثيل متداعية

في لافتات نقص رحبة

سجينة في الخسة

في أصلاب تتحطم في غد

في غـــد

في غـــد

بيد أن ملايين الملايين من الناس

يلقون حتفهم

حتى دون أن نصرخ بهم

ملايين الملايين

ويجمد ميزان الحرارة كما يجمد ساق

بله صوت صرير عنيف ...

ملايين الملايين تُقاد

من شمال الى جنوب

ماضية تلقى حتفها ...

أتراكَ غفوتَ يالعازر(٢) ؟ أنبئني ؟

الم ترَ أن المنية تخترمهم يالعازر ؟

الم ترهم يلقون حتفهم

وليس ثمة كفن يلفهم ؟

ليس ثمة مارتا(٣) ولا مريم

وقلما توجد غالباً جثة .

وعلى شاكلة مجنون يقشر محارة

وهو ممعن في ضحكه

اراني اجأر بالصراخ

اجأر صارخاً

صارخاً بكَ في غباء يالعازر

هاتفاً :

ليتكَ علمتَ شيئاً

في هذه الساعة كذلك

ليتكَ عَلِمتَه كذلك يالعازر !

من « قصيدة لم تنشر ــ ١٩٤٢ »

الحواشي

(١) آلة لسبر الاعماق .

(٢) أخو مرتا ومريم ، اقامه يسوع من بين الاموات كما ذكر الانجيل .

(٣) القديسة مرتا أخت مريم ولعازر ، أضافت السيد المسيح في بيت عنيا .

قصائد أرمنيّة حديثة

للشاعر: باروير سيفال   ترجمة: مهران ميناسيان

نبذة عن الشاعر :

ولد باروير سيفاك في ارمينيا السوفيتية سنة ١٩٢٤ ، تلقى تعليمه الابتدائي في قريته ، وفي عام ١٩٤٥ تخرج من كلية الآداب في جامعة يريفان ، وفي عام ١٩٥١ تابع دراسته العليا في كلية مكسيم غوركي للاداب في موسكو ، وفي عام ١٩٥٧ عين محاضرا في قسم الترجمة الفنية في الكلية نفسها ، وعمل فيها حتى عام ١٩٥٩ . حصل على الدكتوراه في الآداب لدراسته « صيات نوفا » .

نشر اول كتبه « الخالدون يامرون » عام ١٩٤٨ ، ولكنه اشتهر بعد طبع ملحمته « الأجراس التي لا تسكت » ، وفيها يصف نكبة شعبه من خلال الراهب الموسيقار كوميداس ، وبعد ثلاثة اعوام نشر كتابه « الانسان في راحة الكف » وفيه يضع الانسان في كفه وينقب في روحه ويحللها ، الا ان انجازه الاكبر كان كتابه « ليحـل النور » . فيه تظهر فلسفته بوضـوح وقوة ، انه يقدم اقتراحات جديدة لحل صراع النور والظلام . في هذا الكتاب نجده في حوار دائم مع القارىء ، يسأل ويجيب وينقـد .

توفي الشاعر دون أن يقول كلمته الفاصلة عام ١٩٧١ بحـادث سيارة .

وهذه نماذج من أعماله اخترناها لكم من « الانسان في راحة الكف » و « ليحل النور » .

سلام

أقول هذه الكلمة الوحيدة ،
مثل إبراز هوية مختومة
مثل رواية سيرة الحياة
أو مثل اتمام استمارة ٠

وكنت أريد
أريد كثيرا ،
أن تصبح هذه الكلمة هوية
في العالم أجمع ،
وللجميع ٠
وكنت أريد
أريد كثيرا ،
أن تصبح هذه الكلمة :
« افتح يا سمسم » جديدة وحقيقية ٠
كنت تقول :

ـ ســلام
للقــاطرة ،

للسفينة أو للطائرة

وتدخل الى الـداخل ،

وسلامك يقبل مثل التذكرة ٠

كنـت تقـول :

ـ ســلام
للمـرأة الغريبـة

وهي تحبك بابتسامة تسترحم المسامحة

بأن غيرك قد سلم عليها من قبلك ٠٠

كنت تقــول :

ـ ســلام

وفجأة تمطر السماء الصافية ،

اذا كان ذلك ضرورياً ٠٠

كنـت تقـول :

ـ ســلام
للتحية الســاكنة

وهي بعدئذ تتبرعم وتمتليء بالسنابل ٠

كنت تقول :

- سلام
حتى للموت

وهو يفهم ، بأنه في مجيئه اليك

قد استعجل ،

استعجل كثيرا ٠

ويصبح السلام « افتح يا سمسم » جديدة وحقيقية

وعندئذ لو قلت « سلام » حتى للدب

فربما في تلك اللحظة

يصبح لعبة لطفلنا ٠

لعبة لا تعبأ ولا تتلف من شيء ذليل ٠

وهكذا تصبح الأفعى عصا في يد الشيوخ ٠

والتمساح خزانة للألعاب ٠

والوعل البري مشجباً ،

والعاصفة فرقة راقصة على المسرح ٠

والانسان ٠٠٠ انسانا حقيقياً ٠

لايوجد شيء مستحيل في العـالم
اذا كان يحكمه الخير الذي في أفواهنـا
قد تحـول الى :
سـلام ٠
مثل ابراز هوية شخصية
مثل رواية سيرة الحياة ،
أو مثل اتمام استمارة :
سـلام ٠
لـك
ولكـم
يا أحبائي المعروفين والغرباء ،
ليصبح المستحيل مستطاعا
في العـالم أجمـع ،
ولنـا جميعـا ،
ليصبح مستطاعا غدا ، بل وفي هذه اللحظة ،
ليصبح مستطاعا بكلمة واحدة :
ـ سـلام ٠٠٠

ولادة الشاعر

يصبحون شعراء في ذلك اليوم فقط ،

عندما يفهمون ،

فجأة يدركون

بأن عملهم هو ـ فقط ـ تلك القارورة :

التي يلقيها البحار الموشك على الموت

في البحر ،

مع أسطر يسترحم بها الأنقاذ ٠

وبحر الزمان المتبع هواه

هل يوصل تلك القارورة الى الشاطىء ٠٠٠ ؟

ذو العين الواحدة

انني أنظر الى العالم بعين واحدة

(عيني الثانية من الزجاج)

وبعيني الوحيدة هذه

أرى كثيرا

وبالثانية أرى أكثر

لأننــي

بعيني السليمة أرى

وبعيني العميــاء دائماً أحلم ...

الشعــراء

مثل الجميــع

هم أيضــاً

لايستطيعون العيش بدون أوكسجين .

وبعده فقط يلتهبون مثل الفحم .

ان بكاءهم لا ينقطع

بالحصول على جميع أصناف الحلويات .

واذا بكوا ...

فهم مثل قطار مار من تحت الأرض .

انهم يضحكون أيضاً

والضحكـة

ترن مثل النقد المصلصل الطاهر ،

والعالم هو الذي يَغنى من ذلك

وليسوا هـم .

واذا عرقوا :

فذلك ليس من خجلهم

بل مثل الزجاج فقط

في حرارتهم الداخلية

عندما في الخارج برد شديد ...

واذا كذبوا

فذلك مثل الصياد على الأكثر .

ولا أكثر .

وان كذبوا بشكل آخر

فالكاذبون ليسوا هم

بلْ أناس متنكرون وماهرون

يعملون بهوياتهم فقط

مثلَ الجميع

هم أيضاً

لايستطيعون العيش بدون الماء والخبز ٠

ولكنهم

لا يستطيعون العيش بالماء والخبز فقط ٠

بقـول الحق

ليس من الممكن أن لا يُحسدوا ٠

ولكن تأتي أزمنة

فيها يجب أن ٠٠٠ يُشفَقَ عليهم ٠

الاغنيـة الحقيقيـة

الأغنية الحقيقية تولـد

مثل النـار من السـلاح ٠

فيرد الرامي بارتداد الى الخلف

فيقتل من يصيبه في الحال ٠

ليس بـدون ألـم

أحسست ذلك ، وأحسسته بألم

بأنه بعد القطع فقط

يظهر الثخن الحقيقي للشجرة ٠

اقـــتراح

(الى جميع الآلات الحاسبة والدقيقة في العالم)

إنك تحسبين ··· تحسبين ···

احسبي اذاً ··

بأية موجة · وفي كم دقيقة

وكم غراماً من الدم يجري في قلب الفتاة

الى خدودها الطاهرة ·

جالباً ذلك اللهب الداخلي ·

والذي كنا نسميه الى يومنا ، وبسذاجة : الخجل ·

وما نوع تيار الأشعة الكونية ؟

المارة من أعيننا المحاطة بالهواء ·

عند التقائها فجأة بأعين أخرى ·

وهذا الاشعاع المتبـادل

هل هو ضار لقلبنـا ؟

أم هو مفيد !؟

إنك تحسبين ··· تحسبين ···

احسبي إذاً :

كم كيلواطا من التيار قدمت أكفّنا ؟

لأيدي الأطفال الصغيرة واشعارهم الناعمة

وللأبدان المرنة لأحبائنــا ٠

واحسبي اذن :

هلّ الذي نأخذه منهم أكثر مما نعطيه

أم هي أقل منه ٠

لابد انك تحسبين ٠ وتحسبين وتحسبين ٠٠٠

رجائي أن تحسبي ، تحسبي أيضاً :

أن واحدا من بيننا على الأقل

الى كم امرأة باعجاب طاهر

الى كم امرأة نظر باعجاب طاهر

أشيري أيضاً الى أماكن هؤلاء النساء

اللواتي كن يستطعن أن يَحبِبننا بعمق

ولكننا لم نلتق بهن ٠

وحددي أيضا عدد هؤلاء الأولاد

الذين كانوا سيصبحون لنــا

ولكنهم لم يصبحوا

لا بد أنك تحسبين · وتحسبين وتحسبين ···

حتى الآن لا نعلم بالحقيقة :

من أي شيء يضحك الانسان ·

الإنسان وحده ·

وليس أي كائن حي آخر ·

وبعدئذ

عيني عدد موجات ضحكتنا ·

وأطلعينا على ألوانها المختلفة ·

وأفهمينا الفرق

بين الابتسامة والقهقهة ···

بجرسك الألكتروني القوي

وببؤبؤتك المشعة والسيكلوبية(١)

حللي الحنين ·

وركبي ذلك الدخان الخفي

---

(١) السيكلوب : هو الشخصية الخرافية عند الاغريق الذي غرر به اودسيوس وسمل عينيه .

الذي ينفصل دائماً من ذلك الحنين
والى أين يمضي ... ؟
لابد أنك تحسبين وتحسبين وتحسبين ...

الآن عيني ذلك التاريخ
أو على الأقل ذلك العام التقريبي والقريب
عندما تعود الأمم المجروحة ، في آخر الأمر
الى الحياة أو تشفى .
والأمم الجارحة تنـال
جزاءها العادل الذي سيتحقق .
لأن الكثيرين ، ومنذ قرون عديدة
قاطعون أملهم من السماء عديمة الشفقة
ومازالوا ينتظرون .
ومازالوا ينتظرون .
أيتها الآلات . يا آلهة الأزمنة الجديدة
ليتك لا تكذبين في ذلك . ليتك لا تكذبين ...

احسبي بعدئذ . وقولي عدد تلك الجسور
التي تربط بين البلدان

والتي كنا نريد

أن نكون قد مررنا من فوقها نحن أيضا ٠

ولكننا لم نمر الى الآن

ولن نمر ٠٠٠

عيني عدد

تلك الأخيلة والأحلام

التي تسمى بهذا اللفظ

فقط لأنها

لم تتم ٠٠٠

عيّني الرقم الصحيح لتلك الشكوك

التي تنضجنا ٠

وفي الأغلب ،

نذبل بسببها قبل الأوان ٠٠٠

اظهري حدود اليأس

ونأمل

أن لن يكون له شكل الصاعقة على الأقل ٠٠٠

واظهري أيضاً حدود خيبة الأمل ٠

والويل لنا ، اذا توازت مع حياتنا ٠

وعلى ما أعلم

المتوازيان لا يتقاطعان ٠٠٠

حدودي أيضاً

عدد ساعاتنا الطويلة ، التي لا تحصى

والتي ذهبت هدرا في أزمنة عسيرة يسيرة ٠

ووقت الانتظار في الدور

والرحـــلات ٠

وفي كل صباح

عند قراءة تلك الجرائد العديدة اللغات

التي من أحرفها الكبيرة الملتهبة بالسواد

تنظر فوهة المدفع الوحيدة التي هي أعيننا ٠

والغواصات تغرق رغباتنا في روحنـــا ٠

والصواريخ الهيدروجينية تريد

أن تولد مياه بيضاء

من دمنا الأحمر الجاري في عروقنا ٠٠٠

بعد كل هذا ستحسبين

وستقولين بأنه بعد تحطيم كم طن من الذرة ٠

سيمكن تحطيم كوكبنا بسهولة

انكم ستحسبين

بأنه بعد ولادة أية أنواع من الأسلحة

ستحرم الأم من مقدرة الولادة ٠

واذا قلت كل هــذا

لاتبقى ضرورة أن تعيني أيضا

ثقل الحرمان من الايمــان

ويبقى فقط أن توضحي :

بأية أعجوبة

تحت ثقل ذلك الحرمان من الايمان ٠٠

وبصداقة قولي أيضا ،

بأنه بعد كم سنة

سيولد ذلك الطفل الأندرسوني(١)

---

(١) : الطفل الاندرسوني : هو ذلك الطفل الذي كشف عري الملك الذي كان يعتقد انه بلباس، لان نساجا كاذبا قد اقنع الملك بانه سيصنع له قماشا جميلا لا يرى من قبل الموظفين غير الجديرين بمناصبهم ، فلبس الملك ذلك اللباس الوهمي ، ولم يعترض على الرغم من كونه عليماً بانه عار ، لانه كان يخشى ان يقال ان الملك غير جدير بمنصبه ، وهكذا سار في موكب رسمي في شوارع المدينه الى ان كشفه الطفل السابق ذكره ، وهذه القصة للكاتب الدانمركي اندرسون .

والذي منه سيفهم الملوك
بأنهم عراة ،
وأرجوك أن تضيفي أيضاً
بأن الملوك

بعد معرفتهم لهــذا

هل يسترون عـُريهم

أم يستمــرون عــراة .

وهل يجبرون الناس الراغبين في الحقيقة

والخجولين

على أن يعيشوا

بعيوب مغلقة ؟

عجباً تقولين

بأن الصم البيتهوفيني

لا يرتبط أبــداً

بتلك الانفجارات المدوية .

التي تحصل الآن في العالم

وفي أعالي الفضاء .

واذا كان لها صلة ، فرجائي أن توضحي :

هل العالم الآن

يكون سعيداً بوجود أمثال كثر لبيتهوفيني ؟

أم يزداد بذلك عدد الصم !

احسبي أيضا ، وللمرة الأخيرة :

بأي شكل

وبالمساعدة الخيرة لأية آلة

ما يزال من الممكن حفظ الانسان إنسانا

أو تحويل الانسان الى انسان من جديد ..

داء الاشعاع

إن داء الإشعاع هذا ليس جديدا يا صاحبي

انه لم يولد الآن

بل إن عمره على الأقل ثمانية آلاف وثمانمائة سنة ...

بهذا الداء أصيب

الاغريق والهنود القدماء .

وكان عمى « هوميروس » من هذا الداء بالذات ٠
وبهذا الداء نزل الى القبر
« ناريككم »(١) وشكسبيرنا
وكل الذين لديهم رئات تستوعب العالم
فكأن كل رئة بحجم نصف كرتنا الأرضية
أو كأن لديهم قلباً كبيراً
يستطيع أن يشغل مكان الرئات ٠
ان الناس لا يصابون بهذا المرض
بل يولدون من أمهاتهم وهم مصابون به ٠
إن هذا الداء يصيب فقط الذين يـرون
سبعة آلاف وسبعة ألوان في قوس قزح ٠
الذين يسمعون
اللحن الجماعي للركض المجنون للجزئيات
في تلك الفؤوس أو المطارق
التي لاتخرج حتى صوتاً ضعيفاً

(١) : ناريك : هو كريكور ناريكاتسي (٩٥١ — ١٠٠٣) من اكبر الشعراء الارمن ، مؤلف « كتاب المأساة » .

بيد أنها خرساء ومصامتة كالأصنام ...

ان هذا الداء يلتصق فقط

بالذين ينظرون الى الجاموس الأسود

كمغرف أسود سائر

يعزف من أجلهم فقط .

ان هذا الداء يلتصق فقط بالذين

يرون في الصخر أو الحجر غير المنحوت

« فوروم »(١) « وزفارتنوتس »(٢)

وفي كتلة الصخر يرون « اجاندا »(٣) « اللورا »(٤)

« كيفارت »(٥)

وفي النسيج عديم اللون : « العشاء المقدس » و « المجدلية »

وفي أعماق كل شارب مار

---

(١) : فوروم : من انقاض روما .

(٢) : زفارتنوتس : كنيسة في ارمينيا تهدمت كليا في القرن العاشر .

(٣) : اجاندا : آثار منطقة مسكونة غربي الهند مشهورة بمعابدها البوذية الخمسة المحفورة في الصخر من القرن الثاني قبل الميلاد .

(٤) : اللورا : آثار في الهند قرب « دوكان » من القرن التاسع الميلادي .

(٥) : كيفارت : كنيسة ارمنية جميلة محفورة في الصخر ، من القرن الثالث عشر.

« هاملت » نائماً « وعطيل » يقظاً ٠

بداء الإشعاع هذا لا يتألم سوى الذين في وحدتهم

يجلسون الى المناقشة مع الانسانية بأجمعها ٠٠٠

فقط الذين

يشعرون بدوران كوكبنا هذا بقدمهم

ويحسون نمو الحبوب بأكفهم

حتى وان تركوا أكفهم في الهواء ٠

فقط الذين لم يستطع أن يحبهم جميع الملوك

بأي شكل ولكافة القرون

ويهدمونهم ليس فقط بالنفي والسجن

بل بجلبهم الى القصر أيضاً

و ٠٠٠ بحبهم حباً كاذباً ٠٠٠

ان داء الإشعاع هذا ليس جديدا يا صاحبي ٠٠٠

ســاعة منبهـه

وفي النهاية ، هل تعرفون ما أنــا ؟

انني ساعة منبهـة ،

حسب طلبكم ،

ومعبأة بأيديكم ،

عندما تريدون

أوقظكم ،

بصرخة قوية ٠

لكي لا تستغرقوا في النوم ٠

وأحيـــاناً

بدل أن تشكروني ٠

تضغطون على رأسي ،

لكي أقطع صوتي ٠٠٠

● ● ●

مصادفة في غير حساب

قصة للكاتب المجري : تاماس باراني　　ترجمة : عدنان الداعوق

أنت تعرف هذا النوع من الصنف عندما تظهر أمامك فجأة .. أشخاص عرفتهم في الماضي البعيد ، وعلى الرغم من أن الزمن قد خط وحفر على وجوههم أثره بعناية ورقة نحات ماهر ، على الرغم من ذلك فأنت تتذكرهم بهذه الفجأة المباغتة .

منذ بضعة أيام كان لي مثل هذا اللقاء برجل مسن خفيف الظل .. فبعد مضي أربعين سنة أرادت نظرة عينيه المليئتين بالتودد أن تحرك ذاكرتي . هذا بعد أن غاضت ابتسامته في غضون وجهه ، عرفنا بعضنا في الثلاثينات وعشنا في بناية واحدة في « لاكيمانوس » ، ومما كان يزيد من ارتباطي به حبي لابنته . بالطبع كان حباً طفولياً : نلعب معا بالبرية ، عسكر وحرامية ، نقفز بين المربعات المرسومة بالطباشير على الأرض ، أظنك تتذكر اسم هذه اللعبة الآن : يرمي أحدنا حصاة الى أبعد مربع ، وينط برجل واحدة وراءها .. أنت أيضا لا تتذكر . ؟ أترى الإنسان كيف تخونه ذاكرته أحيانا ..

على كل حال كانت ابنته هي دائماً شريكتي في « آخر زوج الى الأمام». وإليها كنت أرد بقلب خافق القبلة التي تدفع جزية .

ولآن لا أريد أن أحزنك ، فأعلم ان هذه الفتاة قد أصبحت الآن جدة .

كما قلت ـ صادفت هذا الرجل منذ بضعة أيـام ، وعلمت منه أن حبي الأول أصبح أما لثلاثة أولاد في مقتبل العمر ، وإن ابنتها الكبرى لهـا طفلان أحدهما في الرابعة والآخر في الثانية ، فصاحبي إذن أب لجدة ..

ومع كل هذا الست أدري لم لـمْ يبد عليه الهـرم .

هل يمكن أن تتصور أن هذه الأحـداث الماضية قد اقحمتني في أحد أماكن « بودابست » الأكثر ازدحاما ، في ساحة « فورو سمارتي » ، بعد أن قفزت بدقيقة واحدة من سيارة الباص رقم /١٥/ وبانتظار الباص رقم /٥/ الذي سينقلني الى مكان مالا يصح أبدا وبأي شكل من الأشكال أن أصل اليه متأخرا .. فقد أخذ العجوز يتكلم ويتكلم .. وطال الوقت ونحن لم نصل بعد الا الى لون شعر ابن حفيدته ..

هل يجوز لي أن أقاطعه وأنا لم أره منذ ثلث قرن .؟

اللباقة ماتزال محمودة في دنيانا .. وفعلا ، فقد وقفت أهز برأسي واصغي إليه مع بعض صيحات الاندهاش بين الحين والآخر ، وأرحب بكل ما يقوله بابتسامة ودودة . وكنت قد وصلت الى قناعة تامة ، فأنا اذا قدر لي أن أصل الى هذه المرحلة من العمر ، سأصبح أيضا أبا لجـد ، ومن المفيـد أن يكون

للانسان خبرة مسبقة لموقف كهذا يطرأ عليه فيستطيع أ نيتصرف حينئذ كما يجب أن يكون التصرف •

وقفت هناك فاقد الأعصاب وأنا اختلس النظر الى ساعتي أظر تارة الى وجه العجوز ، وتارة الى نهاية شارع « دوروتيا » ، متى سيطل هـذا الباص اللعين •؟

وفعلا أطل عندما كان صاحبي قد استهلك موضوع عائلتهغير المتناهية ، وتقدم إلي بالسؤال المحتوم :

ــ حسناً •• وماذا عنك •؟

قلت :

ــ بخير • شكرا لك ، أنا أيضا متزوج ولي ابنان كبيران •

قال منفرج الأسارير :

ــ هذا جميل •• صبيان •؟
صبيان « قلتها بتنهد وأنا مغلوب علـى أمري ، لأنني أكره تكرار الكلام خاصة في وقت أرى فيه الباص يقترب » •

ــ وأهلك •• ؟ والدتك العزيزة • ؟
قلت باقتضاب :

ــ شكراً لك • بخير والحمد لله •
كنت خلال ذلك أرقب الباص ، إنه يمر الآن من أمام مكتب الماليه •

ــ ووالدك ٠ ؟

هنا يجب أن تعلم أن والدي المسكين قد توفى منذ ثلاثين عاما ٠٠ رحل عنا بعد سنة أو سنتين من تركنا للاكيمانيوس ٠٠ الباص الآن عند الزاوية يتمهل استعدادا للوقوف ٠٠ ماذا أفعل ٠؟

هل أخبر العجوز أن والدي قد توفي ٠؟

من الواضح أن هذا الخبر سيثير اهتمامه ، لأن موت والدي ــ والحق يقال ــ منذ ثلاثين سنة ، هو بكل تأكيد سابق لأوانه ٠

وبعد أن ينجلي الأمر سيسألني عن سبب وفاة هذا الرجل المسكين ٠
سأجيبه على سؤاله فينحب شفقة ٠٠ سأصغي اليه ، وعلامات التأثر على وجهي وبعدئذ سيجد أن من واجبه أن يتغنى بفضائل والدي العزيز :
كان مستأجرا طيبا ، بل ومن أحسن الجيران الذين عرفتهم في حياتي ٠٠
وبالطبع سأزيد على كلامه وأضيف : وأحسن الآباء ٠٠

وإذا ذاك سنتطلع بعضنا ببعض طويلا وفي نظرتنا تأمل ، ونتنهد ونقول : ان هذا هو حال الدنيا ، وكم كانت الحياة صعبة على والدتي المسكينة وهي وحيدة مع ولدين صغيرين ٠٠

وبينما نحن نبحث كل هذه الأمور يمر من أمامنا ويتركنا رابع باص رقم /٥/ مع العلم إن هذه السيارات لاتمر إلا نادرا ٠٠

وهكذا يصعب علي الوصول الى وجهتي حتى ولــو استأجرت سيارة تكسي ٠

ياعزيزي •• كان علي أن أتخذ قرارا حاسما في ثانية واحدة •

قلت وأنا أمد للعجوز يدي مودعا :

ـ والدي •• ؟ شكرا لك •• إنه بخير هو الآخر والله الحمد

عندئذ ، ضغط كل منا على يد الآخر بحنو عجيب ، وقفزت الى الباص رقم /٥/ في ذات اللحظة التي كان يتأهب فيها للاقلاع •

* * *

سباق الخمسين ياردة

وليام ساروريان   ترجمة: محمد طيب شلار

كنت يومئذ في الثانية عشرة حين وصلتني رسالة خاصة من نيويورك وقد قررت بعدها أن أصبح أقوى رجل في حيي • إنه امن صديقي (ليونيل سترونغ فورت) •

قصصت كوبونا، من مجلة ـ آرغوسي ـ ثم وقعته ووضعته في ظرف وأرسلته إليه بالبريد • وسرعان مارد عليّ ردا مفعماً بالحماسة ، وببهجة خالصة ، قائلا :

إنني ـ دون ريب ـ شخص ذو ذكاء خارق ، وأحمل في داخلي بذور عملاق ـ لا أشبه الناس العاديين الذين يديرون حجر طاحون هذا العالم ، وخلاصة القول فيهم أنهم يحلمون في يقظتهم ـ وأنني سأكون يوما ما ذا شأن•

وكان يرى فيّ ما أراه في نفسي تماما• ومن دواعي السرور أن تجد الرأي الذي يؤيدك ومن رجل من نيويورك بخاصة ـ هو صاحب أوسع صدر في

العالم • وصلتني مع الرسالة عدة صور فوتوغرافية للسيد ستروتغ فورت ولا شيء يستره فيها سوى حزام صغير من جلد النمر ـ لقد كان رجلا ضخما ـ ويدعي أنه كان مرة صغير الجسم ـ محشواً بالعضلات ويبدو أنه يستطيع أن يرفع سيارة (فورد ١٩٢٠) ويقلبها •

إنه لشرف لي أن أتخذه صديقا • ولكن المشكلة الوحيدة أنني لانقود لدي • وقد نسيت كم كان المبلغ المطلوب ـ في بداية تعارفنا ـ ولكني لم أنس أنه من المستحيل حيازتـه • كم كنت مشوقـاً لأشكر للسيد ستروتغ فورت حماسته ، غير أني لم استطع أن أجـد الكلمات التي أفصح لـه بها عن عدم حيازتي للنقود ، دون أن أبدو كالحلم أو كالسائر في نومه • وكنت أبحث من يوم لآخر عن الكلمات التي لا تفسد صداقتنا ، ولا تنزل بي الى مستوى الناس العاديين •

وقد بحثت المسألة مـع عمي ـ جيكو ـ الذي كان يـدرس الفلسفة الشرقية حينذاك •• ودهش لطموحي الغريب إلا انه سر جـداً • وقال : إن سر العظمة ـ كما ترى اليوغا ـ هو في إطلاق الفرد لقواه الحيوية الخفية التي يمتلكها الانسان • وهذه القوى ـ قالها بانكليزية ركيكة يحاول أن يتفاصح بها ـ من الله • لقد أخبرتك يا آرم ••• انها !! رائعة ••

قلت : لاأستطيع أن أكون الرجل القوي الـذي قررت أن أكونه حتى أرسل للسيد ستروتغ فورت بعض المال •

ـ مال ••! قال عمي بازدراء • لقد أخبرتك يا آرام أن المال لايجدي ، فلن

تستطيع أن ترشو الرب مـع أن عمي ـ جيكو ـ لم يكن ضئيلا ، إلا أنه لم يكن الرجل سترونغ فورت إياه •

وقد كان لدي شعور أكيد ، أنه في مباراة مصارعة بينهما ، فإن سترونغ فورت سيطوق عمي أو يمسك بابهام قدمه ، فإما أن يتخلى عمي عن اللعب أو يميته خنقا • وتساءلت مرة أخـرى : عمي ليس ضخما كـ (سترونغ فورت) وبالمقابل فإن سترونغ فورت ليس كعمي في حركيته وعنفوانه • وقد بدا لي ـ في أفضل الأحوال ـ أن سترونغ فورت سيلاقي في مباراة مع عمي كثيراً من الصعوبات غير المألوفة • أعني تلك القوى الحيوية الخفية التي كانت تنبعث من عمي دائما ـ وهكذا •• بنظرة سريعة منه يجعل رجلا كبيرا يتضائل ويهرب •• أو إن كان يتكلم فسيعجز عن النطق في الحال •

مضى وقت طويل قبل أن أكتشف الكلمات التي أوضح بهـا لسترونغ فورت مشكلة النقود ، وثمة رسالة أخرى وصلتني منه • لقد كانت الرسالة ودية كالأولى ، بل أكثر حرارة وتوددا ، وكدت أطير من الفرح ••• مطلقاتلك القوى الحيوية الخفية ، متحولا الى خلية هـوائية ، مندفعا فـوق الاشجار بحركات بهلوانيـة ، محاولا قلب سيارة الفـورد متحديا كل الذاهبين الى المصارعة ، منذرا متوعدا أقربائي ، ومثيرا جيراني بشتى الوسائل •••

لم يكن سترونغ فورت مصدر أي إزعاج لي فحسب ، بل انه قلل كلفة البرنامج أيضا • ومع هـذا فإن الحاجة الى النقود أصبحت فوق ماأستطيع توفيره • كنت أبيع الجرائد كل يوم ولكن ما أكسبه كان للضروريات كالخبز وغيره • وقد أعتدت فترة من الزمن ، أن أستيقظ باكرا كل صباح ،أحوم حول

المدينة باحثا عن حقيبة صغيرة ملأى بالنقود • وكانت حصيلتي خلال ستة أيام من تلك المغامرة خمس سنتات وبنسين • وقد عثرت أيضا على حقيبة يد نسائية ، فيها مواد تجميل كريهة الرائحة ولكن ــ لانقود ــ وقصاصة ورق كتب عليها بخط سيء : ستيف هيرتونغ ــ ٣٧٦٤ ــ فنتشورا إفينيو •وبعد ثلاثة أيام من وصول رسالة سترونغ فورت الثانية وصلت رسالته الثالثة، ومنذ ذلك الحين أصبحت مراسلاتنا من طرف واحد • في الواقع أنا ، لم أكتب له قط، فالتوصل مع سترونغ فورت أمر فوق العادة ، وليس من السهل عليّ الإجابة دون النقود المطلوبة ، بل ••• لم يكن ثمنه مايقال •

لقد وصلت الرسالة الأولى في الشتاء ، ويومئذ قررت أن أصبح أقوى رجل في حيي ، ومن ثم أقوى رجل في العالم • وكانت لدي أفكاري الخاصة للوصول الى ذلك ، مع صداقة سترونغ فورت الحارة وتقديره لي ، ومراقبته عمي جيكو الخفية الشديدة لي في البيت •

استمرت رسائل سترونغ فورت طوال الشتاء ، وحتى قدوم الربيع،رسالة في كل يومين أو ثلاثة • أذكر ، يوم كان المشمش ناضجا يغري بالسرقة ، حين وصلت أشد الرسائل بهجة وإثارة • كانت ترنيمة لتجدد الأرض وحلول الربيع زمان شباب القلب وتجدد القوى الخلاقة والهمم المبتكرة • حقا •• كانت رسالة جميلة ، كأي رسالة لرومانسي •• لقد كانت مليئة بالصفات الاسطورية، والمشاعر الانسانية ، وعزة الشعور بالقوة ، كما يبدو في الأيام الانجيلية المقدسة ••• ولكن الفقرة الأخيرة من الرسالة الحلوة تتحدث عن النقود ، ياللخيبة ! • لقد تضاعف المبلغ ست أو سبع مرات عما كان عليه سابقا ، وزيد

بندا آخر في برنامج سترونغ فورت هو أن يعلمني كل شيء دفعة واحدة •• مقابل ثلاثة دولارات ، سوف يرسل لي جميع أسراره الغاليـة ، وفي ظرف واحد •• والباقي عليّ •• وعلى التاريخ •

وقد بحثت المسألة مع عمي ، الذي وصل في ذلك الـوقت الى مرحلة الصوم • ويتمشى عدة ساعات •• وطوال ذلك الشتاء ، كنا نجري مناقشات، مرتين أو ثلاثا في الاسبوع • وأخبرني بانكليزيته الفريدة المكسرة كل الأسرار التي تعلمها من اليوغا :

ــ لقد أخبرتك يا آرام أنني أستطيع أن أفعـل أي شيء ــ إنه لأمر رائع • وقد صدقته أيضا •ولو أنه فقد الكثير من وزنه ، ولايستطيع النـوم وفي عينيه بريق غريب • كان ــ تلك السنة ــ يحتقر العـالم ، مشفقاً عـلى الحيوانات الجميلة ــ العجماوات التي يقسو عليها الانسان ، يقتلها ، يأكل الأهلي منها ، ويعلمها الحيل والخداع •

ــ لقد أخبرتك يا آرام إنها لجريمة أن نستخدم الخيول في العمل ، ونقتـل الأبقار ونعلم الكلاب القفز ، والقرود التدخين بالغليون •

وعندما حدثته بأمر الرسالة التي وصلتني من سترونغ فورت ، قال :

ــ نقود ! إنه دوما بالنقود • أنا •• لم أستسغه •

استمد عمي غباءه هـذا كله من التصوف والفلسفة والتنجيم ، ومما في رف المكتبة الشعبية من تنوع • وكان يعتقد أنه يستمد خطه ــ ذاك ــ من الله وقبل اعتناقه اليوغا كان واحدا من المشردين حول البلـدة ، يشرب كثيراً ــ الراكي ــ إلا أنه بعد أن استشرف النور ، أقلع عن الشرب • كان يقول انه كان يشرب نوعا من الشراب أفضل من الراكي •

ـ وما ذاك ؟ سألته •

ـ إنها الحكمة يا آرام •

وعلى كل حال ، كان لايقدر السيد سترونغ فورت ، ويعتبره مشعوذاً • قلت : « إنه رجـل طيب » ولكن عمي غدا عنيفاً وهو يطلق قـواه الحيوية الخفية ، قائلا :

ـ سوف أدق عنقه ، هـذا الحيوان المخادع •

ـ لا ليس مخادعا ، لقد وعدني بكل أسراره مقابل ثلاثة دولارات •

ـ لقد أخبرتك ياآرام ، إنه لايعرف أي سر • إنه مجرد كذااب •

ـ قلت : لا أعلم هذا الذي تقول ، ولكني أريد أن أجرب •••

ـ إنه مجرم • ولكني سأعطيك ثلاثة الدولارات •

أعطاني عمي ثلاثة الدولارات ، المطلوبة ، وأرسلتها لسترونغ فـورت فورا •

وصل الجواب من نيويورك ، مليئا بأسرار سترونغ فـورتـ ـ ولكنها كانت بسيطة الى حد الاستغراب • كانت أشياء عرفتها ولكن الكسل جعلنـي لاأتنبه إليها •

« أن تبكر في الاستيقاظ ساعة أو أكثر ، لتقوم بتمرينات (أكروبات) مختلفة والتي كانت موضحة • وأن تشرب كمية وافرة من الماء ، وتستنشق الهواء النقي وأن تأكل كل ماهو نافع •• وهكذا حتى تصبح عملاقاً •• »

شعرت بالخيبة ، وأرسلت لسترونغ فورت إشارة مهذبة، ولكنه تجاهلها، ولم يصلني منه شيء بعد ذلك •

في غضون ذلك ، صرت أتبع القواعد وأزداد قوة كل يوم • وأعني بتلك الفترة ، الأيام الأربعة الأولى ، وفي الخامس قررت أن أنام بدل أن أستيقظ وأملأ البيت بالضجيج وأزعج بذلك جدتي •

اعتادت جدتي أن تستيقظ في الظلام باكـرا كل صباح وتصرخ واصفة إياي بأنني غبي ، وغير واقعي ، ولن أصبح غنيا أبدا • ثم تغط في النوم خمس دقائق أخرى ، تستيقظ بعدها صارخـة أني لن أبيـع وأشتري وأجني • ثم تستغرق في النوم مدة أطول • وحين تستيقظ تصرخ : كان لملك ثلاثة أولاد ، الأول حكيما مثل أبيه ، والثاني مخبولا بالفتيات ، والثالث أقـل إدراكاً من أخويه ـ عندئذ تكون قد غادرت فـراشها مستمرة في صياحها •• تحدثني بالقصة كلها وأنا أقوم بتمريناتي •

والقصة تحذرني كي أكون أكثر عطفا ولطفا وألا أحوم حـول فراشها لأوقظها قبل الفجر • وسيكون هذا أخلاقيا ، على أن القصة نفسها تدور حول أولاد ثلاثة لملك من الملوك أو ثلاثة أخوة كل منهم معافى ، وغالبـا ما يكون شرها أو ثلاث بنات ، أو ثلاثة أمثال أو دروب أو أي شيء من هـذا القبيل •

لقد كانت تبدد حياتها ـ لأني لم تخليت عن التمرينات الصباحية • مثلها تماما • بدأت أشعر بشيء من اللامبالاة ، وهذا ماكان عمي على حق منه تجاه سترونغ فورت منذ المرة الأولى • وهكذا •• تراجعت عـن برنامج سترونغ

فورت الى برنامجي الخاص ، الذي لم يكن سوى ـ خذ الأمور ببساطة ، وستصبح أقوى رجل في الحي دون متاعب أو تمارين •

في ذلك الربيع أعلنت مدرسة (لونغ فلو) عن عقد مباراة في السباق :

ـ مدرسة تنافس مدرسة ، على الجميع أن يشاركوا ـ

لقد وصل بي التفكير المستمر في المباراة الرياضية الى حد من الضراوة ، أن استمر طوال الليل والنهار ، وهكذا •• فقد ركضت مضمار الخمسين ياردة مئات المرات قبل أن تقام المباراة • قفزت الوثب الطويل والعالي وفي كل مجال جعلت منافسيّ يبدون ضعفاء • هـذا النشاط الباطني الشديد ـ الذي لم يكن سوى اليوغا ـ تحول في يوم المباراة الى نوع من الحمى •

وأخيرا •• جاء دوري مع ثلاثة آخرين ـ أحدهم كان يونانيا ـ لنذهب الى علاماتنا وننطلق منها • وانطلقت باندفاعة سريعة عمياء لم أعرف لها مثيلا في تاريخ الرياضة فقد بدا لي أنه لم يتحرك قبلي بشر بسرعة كهذه • وفي لاوعيي ركضت الخمسين ياردة خمسين مـرة قبل أن أفتح عيني لأجد أن المسافة التي خلفها أمامي المتسابقون كانت شاسعة جدا • حقاً ، لقد دهشت لما رأيت• ثلاثة أولاد كانوا على مسافة أربع ياردات مني ، ثم ابتعدوا • غير معقول • لايصدق • ولكنها الحقيقة • ربما كان هناك خطأ ما ، ولكن لم يكن هناك أي خطأ •هاهم أمامي ثم ••• يبتعدون •حسناً • عليّ أن أتغلب عليهم بعيون مفتوحة ، وأربح السباق •

وهذا ماحاولت أن أفعله • على الرغم مما نويت ، ظلـوا يبتعدون عني بشكل لامعقول • عندئذ أثرتُ وقررت أن أعرفهم مقدارهم لوقاحتهم تلك •

وبدأت أطلق كل القوى الحيوية الخفية الكامنة في نفسي • ولكن حتى هذا لم يقلل المسافة بيننا • أدركت عندئذ أنه قد غرر بي • ومع هـذا فقد عزمت على أن أكسب السباق وأُخجل ذاك الذي غرر بي • زدت من طاقـة عدوي وحيويته ، لم تبق مسافة كبيرة • سأكون قادرا على اجتيازها • ولكني لن أستطيع فالسباق انتهى ، وكنت الأخير ••• عشر ياردات فقط •

ودون تردد أو أي شعور بالمهانة احتججت • تحـديت المتسابقين لسباق آخر • المسافة نفسها إيابا • ولكنهم رفضوا العرض •• أي أنهم كانوا خائفين مني وبقيت الأمور كما هي •

رجعت الى البيت غاضبا • وارتفـع دوار الحمى • وبت أهـذي الليل كله • وبقيت مريضاً ثلاثة أيام • كانت جدتي تعتني بي كثيرا ، ومن المحتمل أنها المسؤولة عن بقائي على قيد الحياة • وحين جاء عمي ــ جيكو ــ لزيارتي، كان وقحا دون شك ، وكان قد أنهى صومه الذي دام أربعين يوما ــ وليلة كما أظن • وكان قد أقلع عن التأمل فقد استنفذ المـوضوع ممارسة" ، وعاد مرة أخرى يحوم حول البلدة ، ويشرب ويلاحق النساء •

ــ لقد أخبرتك يا آرام ــ نحن عائلة عظيمة ، نستطيع أن نفعـل أي شيء •

* * *

المرصد الأدبي

- لقاءات
- ترجمات
- أخبار أدبيّة من العالم
- جوائز أدبيّة
- ذكرى ووقائع
- كتب مهمّة

إعداد : قلم التحرير

يرجى من الزملاء الذين ينشرون كتبا مترجمة من العربية أو اليها أن يوافوا ادارة المجلة بنسخ من منشوراتهم لتعمل على تقديمها في هذا الباب .

● لقاءات

في أوائل شهر آذار ١٩٨٢ زار الشاعر البلغاري المعروف نيقولاي خايتوف القطر العربي السوري ، وكانت له لقاءات مع الكتاب في المركز الثقافي البلغاري وفي اتحاد الكتاب الفلسطينيين . وقد وعد بعودة سريعة الى القطر لتلبية دعوة من اتحاد الكتاب العرب .

وقد تحدث خايتوف بصراحةومودة ومما قاله في موضوع القديموالجديد:

« باعتقادي ليس هناك أدبحديث وأدب قديم ، الادب الحقيقي المعبر عن الحياة أدب حديث مهما قدم به العهد ، ولنأخذ الالياذة مثالا ،انك تقرؤها فتحس أنها كتبت البارحة ، والحقيقة أن ثمة أدبا جيدا وأدبا رديئا ، والادب الجيد يأخذ الشكل المناسب ليعبر عن ذاته وهذه هي الحداثة » .

ومع خايتوف كانت زوجته « جيني برخيلوفا » وهي عضو في « اتحاد المترجمين » في بلغاريا ، وأفادت أنه يترجم في بلغاريا أكثر من أربعمئة كتاب في العام الواحد في مجال الادب وحده . وأن الترجمة من العربية بدأت تنشط ، وذكرت على سبيل المثال مجموعة مترجمة للقاص زكريا تامر ، وملفا موسعا عن الشعب الفلسطيني أصدرته مجلة «بانوراما»

واكدت جيني برخيلوف أنه من الان فصاعدا لن يصدر كتاب مهم بالعربية دون انيترجمالى البلغارية.

● ترجمات

صدر عن منشورات جمهورية الصين الشعبية عام ١٩٨٢ كتاب : تاريخ الشعر الصيني المعاصر . من تأليف السيدة باتريسيا غويللزماز ، وترجمة ومراجعة السيدين نعيم الحمصي وعبد المعين الملوحي .

والمؤلفة سيدة فرنسية عاشت في الصين سنين طوالا حيث كانت زوجة ديبلوماسي فرنسي وتعلمت اللغة الصينية . وقد ضم الكتاب ثلاثة أقسام :

— القسم الاول : من حركة الاصلاح اللغوي الى قيام جمهورية الصين الشعبية سنة ١٩٤٩ .

— القسم الثاني : من قيام جمهورية الصين الشعبية سنة ١٩٤٩ الى عام ١٩٦٥ (سنة تأليف الكتاب)

— القسم الثالث : نماذج من الشعر الاشتراكي في الصين من ١٩٤٩ — ١٩٦١ .

— صدر أيضا في بيروت كتاب : « من القصص الفيتنامي : مختارات من قصص الكفاح والثورة » لعدد من الكتاب الفيتناميين ، ترجمة الاستاذ عبد المعين الملوحي .

— شاعر ارمينياهوانيس شيراز ، الذي قال عنه أراغون :

« هوانيس شيراز ، المشردسابقا ، هو اليوم شاعر كبير ، اكثر شعراء ارمينيا شعبية وشهرة » .

ترجم له الكاتب الحلبي نظار نظاريان الى العربية ديوان : « نصب لذكرى أمي وسفر التكوين » .

صدرت الترجمة في حلب في مطلع هذا العام في خمس وسبعين صفحة . تحتل الام مقاما رفيعا في المجموعة التي يطغى عليها نفس انساني أصيل . وفي مقطوعة (معجزة) تعود الام من رقدتها باحثة عن ضمير ابنها :

حاملة أسئلتي أتيتك
ليعرف الناس أيضا ضميرك
أباق يابني ، ضميرك أنت
أم انه بموتي قد مات؟!

— صدر فيبيروت كتاب «اراغون في مواجهة العصر » — قروي باريسي يكشف أوراق مجنون الزا . للدكتور فؤاد أبو منصور ، أستاذ الادب الفرنسي الحديث في الجامعة اللبنانية

وتحاول هذه الدراسة رصد مسار الكتابةالارغوانيةالتي واكبتتطورات العصر ونهضت على لهب صراعاته الفكرية والايديولوجية ، وتقدم لنا

سلسلة من النصوص الشعرية النثرية ، تجتاز تجارب السورياليين والواقعيين الاشتراكيين والوجوديين، واختبارات مريدي الكتاب الجديدة .

وتتابع الدراسة مسلسل كتابة اراغون منذ « نار الفرح » سنة ١٩٢٠ المسرفة في نبرتها الدادائية حتى ذرى « مسرح/رواية » سنة ١٩٧٤ مرورا بلحظات « قروي باريس » لسنة ١٩٢٦ وتصورات « عالم الواقع » و « مجنون الزا » وشعر المقاومة وروايات « فترة التجديد » .

وتنحو الدراسة منحى سرياليا ، كما تعتمد بقوة على الحوار المباشر مع الشاعر نفسه .

ومن جهة أخرى تصدر في باريس مع حلول فصل الربيع لعام ١٩٨٢ مجموعة شعرية لاراغون بعنوان « الوداع » ، المجلد الخامس عشر والاخير من سلسلة اعماله .

والجدير بالذكر أن لوي اراغون يبلغ من العمر خمسة وثمانين عاما، اذ ولد عام ١٨٩٧ ويعتبر أكبر شاعر غربي على قيد الحياة ، وتنبع عظمته من انتاجه الشعري والنقدي والسياسي ومن استمراره التزامخط واحد فكري — فني وعمله على تعميق مفهوم الادب الانساني الهادف .

● يعد معهد « الادب العالمي » في موسكو مشروعات جليلة ذات اهمية خاصة في التأليف الادبي منها :

— تاريخ الادب العالمي في تسعة مجلدات .

— تاريخ آداب شعوب الاتحاد السوفييتي .

— تاريخ ادب شعوب أميركا اللاتينية

والمشروع الاول قيد الانجاز ، أما المشروعان الثاني والثالث فمن المنتظر انجازهما خلال السنوات الخمس القادمة .

— صدر في العاصمة الرومانية (بوخارست) مجلد في كتابين عنوانه « ديوان القصة العربية » اشراف المستعرب الروماني المعروف نيقولاي دويريشان .

يحمل الكتاب الاول نماذج قصصية ل. عبد الحميد بن هدوقة ، ابو العيد دودو ، محمود تيمور ، يحيى حقي ، نجيب محفوظ ، يوسف ادريس ، نعيم عطية ، حسني فارس ، عيسى الناعوري ، عبد الرحمن مجيد الربيعي ، فؤاد التكرلي ، ادمون صبري ، يوسف الحيدري ، سليمان الشطي .

وفي الكتاب الثاني أعمال للقصاصين : جبران خليل جبران ، مارون عبود ، ميخائيل نعيمة ، توفيق يوسف عواد ، سهيل ادريس ، عبد الله اقويري ، بشير الهاشمي ، أحمد ابراهيم الفقيه ، محمد عزيز الحبابي ، عبد الرحمن الفاسي ، عبد المجيد بن جلون ، احمد عبد السلام البقالي ، مبارك ربيع ، محمد زفزاف ، غسان كنفاني ، توفيق فياض ، رشاد أبو شاور ، عادل أبو شنب ، غادة السمان ، بديع حقي ، سعيد حورانية ، ياسين رفاعية ، زكريا تامر ، الطيب صالح ، الطيب رزوق ، علي الدوعاجي ، محمد العروسي المطوي ، محمد صالح الجابري ، ناقلة ذهب ، سمير العبادي .

وبهذا ، يكون المجلد قد احتوى ترجمات من : الكويت ، الجزائر ، مصر ، الاردن ، العراق ، لبنان ، ليبيا ، فلسطين ، المغرب ، سوريا ، السودان ، وتونس .

ـ الوقائع الغريبة والحزينة لارانديرا الطيبة وجدتها الشيطانة ، هو عنوان الرواية الجديدة التي صدرت مؤخرا ضمن منشورات دار ابن رشد ببيروت للروائي الشهير غابريل غارسيا ماركيز ، وترجمة الدكتور محمود موعد وتقف هذه الرواية الى جانب أبرز أعمال الروائي غابريل وتعتبر اضافة حقيقية للمكتبة العربية .

ظهرت أيضا لماركيز قصة «عاصفة الاوراق» ترجمة مصطفى عبود ، دار ابن خلدون ، بيروت ، ١٩٨٢ . وهي من أول أعمال ماركيز التي تتخذ طابع القص الطويل ، وعلى شاكلة قصته « ليس لدى الكولونيل

ما يكاتبه » . ويشير تاريخ كتابتها الى عام ١٩٥٥ .

صدر مؤخرا عن دار الجليل للدكتور محمود موعد كتاب بعنوان «برقوق من فلسطين Anémone de Palestine

وهو مجموعة شعرية باللغة الفرنسية تصور مشاعر الحنين الى الوطن المحتل فلسطين . وفيما يلي ترجمة لقصيدة بعنوان « لقاء » بقلم خليل شطا :

الحقول النائية المترامية الاطراف
التي تتناثر فيها زهرات البرقوق الحمراء والبيضاء والبنفسجية وقد كللتها قطرات الندى المنعشة .

بينما تجول في خاطره افكار يصعب التعبير عنها .

ويتوقف الطفل في قرية من قرى فلسطين .

يجيل نظراته الثاقبة في الافق المكفهر .

يسعى وراء ضحكات عائشة العالية

ثم يعود من جديد شيخا عجوزا مرهقا يجرجر قدميه .

في شارع من شوارع احدى المدن
ذلك لان زهرة البرقوق لم تعد حرة طليقة .

ولان قريته لم تعد من قرى فلسطين الاليفة

لقد ضلت أخته عائشة وهي في دروب المنفى

اما هو فلم يعد بالتأكيد طفلا صغيرا .

ولذا تراه يمضي ليخفي وجهه خجلا والما امام زهرة البرقوق المقيدة
وليبعد قلبه الذي يتقطع لدى سماعه استغاثة زهرة البرقوق المقيدة .

وفي شارع من شوارع احدى المدن
يريد العودة الى مسقط رأسه

وقد عقد العزم على تحرير بلاده الحبيبة .

ذات يوم ، في احدى المدن
وعلى رصيف أحد الشوارع

عثرت على زهرة البرقوق

وبعد ثلاثين عاما من السفر والترحال على دروب لم تنته على الاطلاق
عثرت على زهرتي المحببة ، زهرتي التي عرفتها قديما

واسفاه ! انها أسيرة ومقيدة داخل اناء من زجاج

ومطروحة على أنظار المارة ، وقد بيعت بالمزاد العلني

وملقاة على طاولات غرف النوم الصامتة التي لم تتسرب اليها أشعة الشمس مطلقا

واذا بالطفل الكامن في قرارة نفسي يستيقظ ويفتح عينه ويجول بصحبة اخته عائشة .

— في مطلع عام ١٩٨٢ وزعت وزارة الثقافة الاسبانية جوائزها الوطنية لعام ١٩٨١ وقد فاز بجائزة قيمتها مليون بيزيته كل من الشاعر « روفائيل البرتي » والممثل « غيرمو مارين » .

— كذلك فازت الكاتبة كارمن غوميث أوخيا بجائزة أوخينيا نادال، وقد أنشئت جائزة « أوخينيو نادال » للادب في اسبانيا منذ ثمانية وثلاثين عاما ، وتقدمها دار النشر «ديستينو» للقصة ، تخليدا لذكرى كاتب شاب، كان قد استشهد في الحرب الاهلية الاسبانية ، وقد فازت بها لهذا العام فتاة لم تناهز الثالثة والعشرين ،هي « كارمن غوميث أوخيا » عن قصة بعنوان « لاشيء » ،وقد نمت القصة عن عبقرية نادرة لكاتبتها .

تقدم هذه الجائزة سنويا في الايام الاولى من شهر كانون الثاني ،وقيمتها مئتا الف بيزيته،وقداعلنت دار النشر المذكورة عن زيادة قيمة جائزة نادال الى مليون بيزيته (اي ما يعادل ستين الف ليرة سورية) .

فاز بهذه الجائزة حتى الان سبع نساء هن : ايلينا كيروغا عام ١٩٥٠ عن قصتها « رياح من الشمال » ، ودولوريس ميديومناقليم استورياس بشمال اسبانيا عام ١٩٥٢ عن «نحن المنتمون الى عائلة ريفيرو » ولويسا

فورريلليادو عام ١٩٥٣ عن قصتها « دائما مستعد » ، وكارمن مارتين غايتي عام ١٩٥٧ عن قصتها الممتازة « من خلف الستائر » ، وأنا ماريا ماتوتي عام ١٩٥٩ عن قصتها « الذكريات الاولى »، وخلال واحد وعشرين عاما لم تفز بها اية امرأة ، الا ان عام ١٩٨٢ استطاع أن يعيد الجائزة لها ، ففازت بها السيدة كارمن غوميث أوخيا عن قصتها « كانتيغادي اغويرو » .

كارمن غوميث أوخيا ربة منزل متزوجة ولها خمسة أولاد ،تقسم وقتها بين عملها كربة منزل وبين الكتابة وهي تعتبر الكتابة نوعا من الترفيه ، على الرغم من تخرجها من كلية الفلسفة والاداب .

تقول كارمن : « أقود في الصباح سيارتي لاوصل أولادي الى المدرسة، ثم أعود لترتيب منزلي وطهو الطعام ، واعتقد بأنني اجيد الطبخ ، خصوصا الدجاج المحشو بالقراصية ، وبعد العشاء انصرف للكتابة » .

وتقول أيضا انها تقدمت الى الكثير من الجوائز ، ولم تحصل من قبل الا على جائزة واحدة هي « تيجري خوان » وقد كتبت حتى الان ثماني قصص طويلة ، ومئة قصة قصيرة ، وديوانا واحدا من الشعر .

● جوائز

فاز الكاتب السوفييتي جافريل تربيولسكي بجائزة « بانكاريلنو » اكبر الجوائز الادبية الايطالية .وقد منحت له الجائزة تقديرا على عمله « الكلب الابيض بيم صاحب الاذن السوداء » الكتاب الذي صدرت منه طبعات كثيرة ويعرفه ملايين القراء في داخل وخارج الاتحاد السوفييتي.

وقد ترجم هذا الكتاب الى الانكليزية والفرنسية والاسبانية والالمانية والايطالية وغيرها من اللغات .

ويعجب القراء على اختلاف اجيالهم بالروح الشاعرية التي تتخلل الرؤية والايمان بانتصار الخير الذي يتغلغل في أنحاء العمل . وقد صورت الرواية

في فيلم يحمل نفس الاسم عرض في اكثر من ٥٠ بلدا .

● ذكرى ووقائع

في الذكرى المئوية لمولد الاديب الايرلندي جيمس جويس ٣-٢-٨٢ عقدت حلقة دراسية في الجامعة الاميركية في بيروت حاضر فيها كل من الدكتور سهيل بشروئي أستاذ الادب الانكليزي ، والبروفسوردافيد نورس أستاذالادب الانكليزي الايرلندي في كلية ترينتي في دبلن .

ودافع الدكتور بشروئي عن فكرة احتفال جامعة في عاصمة عربية بذكرى جيمس جويس وذكر انه « اوفر كتاب القرن العشرين ابتكارا وهو بحق رائد للرواية الحديثة ، انه كاتب لايمكن لاي مثقف معاصر تجاهله مهما كانت جنسيته أو لغته »

وفي حديثه ركز الدكتور بشروئي على أساليب جويس اللغوية وكيف فجر ينابيع لهاكانت مختبئة وحاول تحطيم البنية اللغوية ليخلق بنية جديدة . وانتاج جويس الفني مازال يثير الكثير من الجدل وسيستمر مدة طويلة . وجويس تمتع بموهبتين عظيمتين : اولاهما موهبة في اختيار اللفظة والكلمة ، مع مقدرة عجيبة على تقليد الاساليب النثرية واللغوية للعصور والاشخاص . والاخرى موهبةاهلتهلانيكون شديدالحساسية تجاه البيئة حيث ترعرع ، فتمكن من انيخلد في كل ماكتب مدينة دبلن (..) الا انه كان منطويا على نفسه ثائرا على كل شيء عظيم الانانية . ومن النوادر التي تذكر عن اعجابه بنفسه انه التقى ذات مرة الشاعر الايرلندي ييتس وكان جويس شابا واديبا غير معروف ، وكان ييتس في أوج عظمته فقال جويس لييتس : « التقينا بعد فوات الاوان،تقدمت بك السنومحال ان تتأثر بأدبي » وتحدثت عن غربة جويس عن بلده واثر ذلك في مؤلفاته و « الغربة الروحية التي شعر بها تجاه اللغة الانكيزية اذ فرضت نفسها عليه » . قال : « كم كانت رؤيا جويس صادقة وكم كان احساسه

الفني حادا حين انذرنا وكشف لناعن الداء العضال الذي ينخر عظام الانسانية وصور لنا ما نحن عليه والى حد ما ، ما سنؤول اليه من انهيار للحضارة كلها واذلال للانسان وهدر كرامته (...) صور جويس لنا في شكل لم يسبقه اليه اي روائي بالانكليزية ، « المحنة الروحية » للانسان المعاصر و « القلق » الذي ينتابه ، محولا دبلن من مدينةايرلندية الى كل مدينة » .

والبروفسور نوريس التفت الى الاثر الذي تركته البيئة في جويس ، والثقافة من المدارس التي دخلها : « عاش جويس في مجتمع متوسط الحال ، ودخل مدارس النخبةالممتازة فهو وان كانكاتبالايسهل علىالقارىء فهمه ، وضع لنا في اثاره نمطا خاصا تطور تطورا ممتازا يمكن تتبعه من بداية انتاجه الادبي الى اخر حياته؛ والمفتاح الرئيسي الى عالم جويس الرحب الواسع ، هو اللغة ايضا . فجويس يدع لقارئه مجال بلوغ عالمه الواسع دون أن يتدخل هو ككاتب ، بل يعتبر القارىء شريكا في فهم المسائل المعقدة الروحية والمادية في آثاره » .

قائمة باسماء المحتفل بهم بمناسبة الذكرى المئوية

ادرجت لجنة الاحتفالات القومية الفرنسية المتخصصةفي اقامةالمعرض بخصوص الاحتفال بمرور أكثر من مائة عام على مولد أو وفاة أشهر الروائيين والفلاسفة والمؤرخين في العالم قائمة بأسماء الذين تُقرر الاحتفال بهم هذا العام .

وقد جاء على رأس هذه القائمة الكاتب الايرلندي الشهير « جيمس جويس » الذي يحتفل حاليا بمرور مائة عامعلىمولده والكاتبة الانكليزية «فرجينا وولف» ثم الروائيةالنرويجية «سيجريد اندست»ثمالشاعر الاميركي « لونج فيللو » والشاعر البريطاني « لويس كارول » .

تحتفل الاوساط الثقافية والتقدمية في العالم بذكرى ميلاد أحد دعائم

الواقعية الاشتراكيـــة ، ومؤسس النثر السوفييتي الحديث مكسيم غوركي ففي الاتحاد السوفييتي تفرد الصحف والمجلات صفحاتها لهذه الذكرى كما تقام الاحتفالات والندوات ، وتنشر كتاباته الاولى .

وبمناسبة هذه الذكرى أصــدرت دار نشر « ركلام » في المانيا الغربية بعض أعمال الكاتب العظيم ، ومنها مسرحيته المعروفة «المصطافون» .

وافت المنيــة الاديب الاســباني التقدمي رامون خ سينديرس في منزله بمدينة سان دييغو في اقليم «كاليفورنيا» في الولايات المتحدة عن عمر يبلغ ٧٩ عاما ، رامون فاز عام ١٩٣٥ بالجائزة الوطنية للآداب وفــاز في عــام ١٩٦٩ بجائزة بلانيتا عن قصته « في حيــاة ايفنا شيو موريك » . ولد في تشالد ميرا باقليم هويسكا . عام ١٩٠٢ وبدا دراسته الادبية في « تاوتسي » وبسبب الحــرب الاهليــة ، عاش سينديرس في المكسيك ثم في غواتيمالا واخيرا الولايات المتحدة الى جانــب كتابته في العديد من الصحف والمجلات العالمية ، ترك كتبا عدة منها :

« رحــم الله الفلاح الاسباني »

و « ذكريات في الفجر » .

ــ أقام اتحاد الكتاب العرب بالتعاون مع المركز الثقافي لجمهورية المانيــا الديمقراطية بدمشق معرض كتــب صادرة عن دور نشر في جمهورية المانيا الديمقراطية عن بلاد عربية واسلامية تحية الى القرن الخامس عشر الهجري وذلك في صالة المعرض الدائم للكتاب العربي بمبنى الاتحاد واستمر المعرض من ١٧ شباط ١٩٨٢ ولغاية ٢٧ منه وفيما يلي تعريف بالكتب المعروضة ننشره لما نعتقده من وجود أهميــة لهذه الكتب :

ــ فن سورية القديمة

تأليف : هورست كلينغل

بروفسور علم الآثـــار الشرقيـــة القديمة وعضو جمعية الصداقـــة العربية السوريـــة ــ الالمانيـــة

الديمقراطية ومؤلف كتب متعددة حول تاريخ سورية .
يتحدث الكتاب عن آثار الجمهورية العربية السورية من العصورقبل الاسلامية .

ـ سورية مركز عبور الشعوب

هانس ماي باوم
يتضمن عرضا واضحا للبلدان العربية في الوقت الماضي والحاضر .

ـ تاريخ العرب

منذ البدايات حتى الوقت الحاضر
المجلد الاول :
تأسيس وازدهار وانحطاط الامبراطورية العربية .
تأليف جماعة من المؤلفين برئاسة البروفسور الدكتور لبثر راتمان .

ـ قواعد اللغة العربية

ـ أوزان ـ تمارين ـ معجم مفردات .
تاليف كارل بروكلمان .

ـ وجه مصر

مصري ينظر الى وطنه
تأليف : مصطفى هيكل

والكتاب يعطي صورة تكرس الصداقةبين‌شعبي مصروجمهورية المانيا الديمقراطية ، وقدم للكتاب الرئيس الراحل جمال عبدالناصر

ـ هجرة المعابد

فريدريش هينكل
بدأ في عام ١٩٦٠ عمل انقاذي للآثار الرائعة التي قام بهاالانسان في أحقابه التاريخية في السودان . وقد اشتركت في هذا الانقاذ مجموعات من مختلف بلاد العالم من بينها ح أ د ويحكي المهندس المعماري هينكل عن مشاركته في عملية انقاذ المعابد .

ـ الشاعر غوته والف ليلة وليلة

البروفسورة كاترينه مومزن
اصدار معهد اللغة الالمانية والادب
وقد ألفت البروفسورة المذكورة ايضا كتابا علميا شهيرا باسم . « غوته والمعلقات »

ـ سلطة الدولة والديمقراطية في الجمهورية العربية السورية

تأليف : سغفريد بتسولد

النتائج والمشاكل الناجمة لدى تأسيس وتطوير سلطة الدولة الثورية والديمقراطية الجديدة في الجمهورية العربية السورية .

— التصنيع في بلاد الشرق الاوسط العربية

تأليف : غونتر بارتل
المشاكل والاتجاهات

— من دلتا النيل الى سيناء

تأليف : البروفسور هانس بارتكه

— الرجل الحجري

وأقاصيص أخرى من الشرق
هاينتس كرايسيش

— حمورابي البابلي وعصره

هورست كلينغل
يتحدث عن العصر البابلي القديم وتقاليده وتطوره السياسي منذ العصر البابلي القديم وحتى العصر البابلي المتأخر .

— تاريخ العرب

منذ البدايات حتى العصر الحاضر
المجلد الثاني :
يتكلم عن العرب في كفاحهم ضد العثمانيين والغزو الاستعماري والادوربي .

— تعليم العربية الحديثة

الجزء الاول
تاليف الدكتور غونتر كرال والبروفسور الدكتور فولففانغ رويشيل

— لبنان

بيتر شتيفن
كتاب مصور حول لبنان وشعبه وحضارته وتاريخه .

— الصباح تعني الفجر

كطبيب في جمهورية اليمن الديمقراطية الشعبية .
كلاوس — ديتر شرول

— الفن الشعبي الفلسطيني

معرض أقامته منظمة التحرير الفلسطينية في متحف برغامون في برلين عام ١٩٧٨ .

— الأيام

طه حسين
قصة لسيرة حياة الكاتب المصري

الشهير طـه حسين الذي احتل مكانا هاما في حركة التجديد الادبي .

ـ جمال عبد الناصر

اناتولي اغاريشيف

سيرة وحياة وكفاح هذا السياسي الشهير .

ـ سـورية ـ رحلـة في السـبع الماضيات وفي المستقبل

ادوارد كلاوديوس

اديب شـهير يكتب عن لقاءاتـه المتعددة مـع مواطني سـورية الحديثة .

ـ تاريخ وحضارة سورية القديمة

هورست كلينغل

ـ اكتشافات (سلسلة عـن أدب القصة في العديد من دول العالم)

في ٢٢ قصـة لقصـاص سـوري ينعكس وجه سورية بين افريقيا وآسيا وحول تطور فن الصخور الافريقي الحديثة بخيال رائع وتهكم ناجح وفكاهة مرضية يشرح لنـا القصـاصون جـوانب متـعددة للطبيعة الانسانية لبيئتهم .

ـ ليبيا في الماضي والحاضر

اصـدار البروفسـور الدكتـور بورشارد برينتييس من جامعـة مارتين لوثر في هالة ـ فتن برغ .

ـ بلاد الرافدين

بورشارد برينتييس

تاريخ حضاري لبلاد ما بين النهرين القديمة « العراق » .

ـ البلاد العربية

اصدار : غونتر نوتسولد

مجموعة من المؤلفين في قسم علوم أفريقية والشرق الادنى لجامعـة كارل ماركس في لايبزيغ وفي قسم الجغرافيا في جامعة مارتين لوثر في هالة فتن برغ وفي مجموعـة العمل الاقتصادي الجغرافي العالمي لجامعة كارل ماركس في لايبزيغ . أعدت هذه الدراسة الاجتماعيـة الاقتصادية السياسيـة للبـلاد العربيـة .

ـ مجموعة من الادب العربي النثري الحديث

اعداد واصدار : الاستاذ الدكتور

مانفريد فلايش هامر والدكتورة فيبكة فالتر .

— **ابن سينا**

تأليف : البروفسور الدكتور بورشارد برينتييس .
والدكتورة سونيا برينتييس .
ويتحدث عن الاسلام وفلاسفته وعن ابن سينا كمفكر وكرياضي وكعالم طبيعيات وطبيب وشاعر وانسان .

— **المراكب الشراعية العربية**

فولفرام موندفلد

يبحث المؤلف في اصل وتطور المركب الشراعي العربي ويقدم أهم أنواع هذه الزمرة من السفن .

— **انطباعات عربية بين بغداد وعدن**

غونتر نيرليش
رحلة عبر العراق والكويت وسورية ولبنان خلال الحضارات القديمة والتقدم النامي .

— **رحيل على النيل**

سياسة وايديولوجية حركة التحرر المصرية في عهد جمال عبد الناصر .

* * *

الشاعر الألماني الكبير

يوهان فولفغانغ غوته

« ملف خاص »

الشاعر الألماني الكبير يوهان فولفغانغ غوته

١٧٤٩ ـ ١٨٣٢

بمناسبة الذكرى الـ (١٥٠) على وفاة الشاعر الالماني الكبير يوهان فولفغانغ فون غوته ، وبرعاية الاستاذ علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب . اقام المركز الثقافي لجمهورية المانيا الديمقراطية بدمشق اسبوعا لتكريم غوته اعتبارا من ٢١ — ٢ ولغاية ٢٥ — ٢ — ١٩٨٢ .

وقد افتتح الاسبوع مساء الاحد ٢١—٢ وتضمن النشاطات التالية :

— محاضرة للاستاذ علي عقلة عرسان رئيس اتحاد الكتاب العرب بعنوان : « جولة في مسرح غوته » مع القاء بعض أشعار غوته ، وعزف مقطوعات موسيقية من قبل فنانين سوفييت .

— محاضرة باللغة الالمانية مع ترجمة باللغة العربية حول « غوته في وقتنا المعاصر » تحدث فيها البروفسور د. هانس يواخيم برنهارد الاستاذ في كلية علوم اللغات والاداب في جامعة فيلهيم بيك برسلتوك .

— محاضرة للاستاذ نبيل الحفار بعنوان : « القضية الاجتماعية في مسرحية فاوست لغوته .

— محاضرة باللغة العربية مع عرض شرائح ضوئية حول حياة غوته واعماله للدكتور بيتر كين مدرس اللغة الالمانية في المركز الثقافي لجمهورية المانيا الديمقراطية بدمشق .

— عرض الفيلم الوثائقي « غوته في فايمار — غوته اليوم » الناطق باللغة العربية .

— معرض : « يوهان فولفغانغ غوته اكبر شاعر الماني — رعاية تراثه الانساني في ج. أ. د. » .

— امسية سينمائية وعرض فيلم « الام فرتر » المترجم للعربية مع مقدمة ومدخل لهذا العمل الادبي الهام من اعمال غوته .

— امسية سينمائية — عرض فيلم « غوته في فايمار » المترجم للعربية مع مقدمة ومدخل لهذا العمل الادبي .

وبهذه المناسبة تقدم « الاداب الاجنبية » على الصفحات التالية هذا الملف عن الشاعر الالماني الكبير يوهان فولفغانغ غوته ١٧٤٩ — ١٨٣٢ .

في مسرح غوته

علي عقلة عرسان

« من أعظم قوانين البشر أن الكبير يخسر ، اذ أنه لا يكون موضع حكم أنداده (١) » هذا القول الذي سجله غوته في أمثاله المنثورة ، أراه يلخص حاله معي اليوم ، وأنا أحاول ان انصفه في عصره . فالرجل كبير وذو فضل كبير على الأدب الانساني عامة وفضله أعظم على الأمة الالمانية ولغتها وثقافتها خاصة، وله دور علمي وفكري وسياسي واجتماعي وفني لاينكر ، لعبه دون كلل أثناء حياته المديدة التي عاشها بحيوية قلب ، وتفتح عقل ، وتوثب روح ، فكانت « أغنى وأبعد من الاشعار التي كتبها » على حد قول الناقد الالماني مرك Merk .

وغوته متنوع العطاء في مجال الادب والفن ، فهو شاعر كبير وكاتب مسرحي ، وروائي ، وناثر متميز ، والى جانب ذلك هو رسام ومخرج وممثل مسرحي ومدير فرقة مسرح فايمار لمدة خمس وعشرين سنة . واذا كان للعشق في ذلك العصر وتلك البلاد أمام، فهو امام العاشقين، تنقل من قلب الى قلب، وعشق وهو ابن ثمانين ، ولازمه خيال وذكريات ممن أحب ، وكرس ذلك في أعمال كاملة وفي أناشيد .

---

١ ـ أضواء على غوته . ص ١٣٨ تأليف : د. أحمد معوض ، منشورات الدار العربية لنشر الثقافة العالمية بالقاهرة عام ١٩٦١ .

ولا احب ان اسير في هـذا الحديث على نهج تقسيم حيـاة الرجل حسب علاقاته بالنساء فأقول مثلا : غوته مع شارلوته فون شتاين او مـع كاترينـه شونكوبف او مع ليلي شونيمن Lili Schöenemann او سواهن . ولا ان اقسم حياته الى : المرحلة الفرانكفورتية ثم اللايبزيغية ثم الستراسبورغيـة الى آخر ذلك ، حسب فترات التأثر والتعلم والاقامة ، فالانسان كل متكامل تتفاعل تجارية وتتراكم خبراته وينضح الهامه من بحر خبرته ومعاناته دون قيـود او حدود ، وتـراه في الشيخوخة يقـع تحت تأثير وايحاءات وذكـريات تجارب الحياة ومنها ما يعود الى الصبا ، وخلال حياته كلها لا يستطيع ان يكون بمنأى ـ بوصفه مبدعا على الخصوص ـ عن مكونات ومقومات طفولته وصباه .

وإذا كنا نجد غوته يقضي معظـم حياته في فايمار التي تشبه قرية كبيرة لم يكن عدد سكانها يزيد على ستة آلاف نسمة ، وفي رعاية كريمة من كارل اوغست فون ساكس ، فانني لا اتخيل ان السنوات الست عشرة او السبـع عشرة التي قضاها في فرانكفورت الماين ، تلك المدينة التجاريـة والسياسية الحية ، ومركز انتشار وتطـور مذهب « التقوية Piétisme » الذي انشاه جاكوب سبنر J. Spner (١٥٧٥ ـ ١٦٢٤) وتابعه أوغست فرانك (١٦٦٣ـ ١٧٢٧) ولقي اتباعاً كثيرين ، والحياة في كنف اسرة موسـرة لها تأثير تربوي، لا اتخيل انها قد توارت نهائياً ، وكفت عن التأثير الفعّال في ساحة الشعور والايحاء والابداع لديه .

وقبل ان اتوقف عند مسرح غوته ، اود ان اشير الى بعض النقاط التي اراها هامة ، واجد انها تساعد على رسم صورة لعصره وبيئته وللمناخ الثقافي والفكـري الذي عاش وتحرك وانتج فيه ، الأمر الذي يسهم ، بتقديري ، في معرفة الرجل والتعرف على دوره ، وقيمة تأثيره ومقدار ذلك التأثير في عصره وفي الأجيال اللاحقة ، وربما مكن ذلك ايضا من ادراك اعمق وفهم ادق لانتاجه ، ولنزوعه الانساني وحسه المتدفق وافقه غير المحدود .

ولــد جوهان فولففانغ غوتــه في ٢٨ آب ١٧٤٩ في مدينة فرانكفورت الماين ، وكان مولــده بعـد انتهــاء حــرب الثلاثين ســنة (١٦١٨ ــ ١٦٤٨) بقرن تقريبــا ، ولكــن البــلاد الــتي عــاش فيهــا كانت بشــكل مــن الاشــكال ما تــزال تعيش فــي الظــلال الكئيبــة لتلــك الحــرب الــتي « تركـت الامبراطورية الرومانيــة المقدســة للشــعب الالماني ، واهنــة وعاجزة اكثــر من ذي قبــل ، ووطدت سيادة فرنسا لمدة قــرن من الزمان ، وكانت المانيا حتى ذلك الوقت تعبيرا جغرافيا لا غير ، أو على الأصح تعبيرا سياسيا ، اي هيكلا غير متجانس ، قوامه حوالي ثلاثمائة امارة من كافة الأنواع والأحجام ، ممالك وولايات منتخبة ، ودوقيــات ، وامارات كنسية وأخرى علمانية ، وعدد من المدن الحرة . وكانت الروابط التي وحدت بين المقاطعات الاتحادية والقبائل أوهى ما تكون قوة ، لأن العاطفــة العامــة للترابط بينها وبين الامبراطورية ، أو بين كل واحدة منها والأخــرى ، كانت مفقودة . »(٢) أما الطبقات الاجتماعية الرئيسية فكانت تتألف من :

● الملك والأمراء والنبلاء الذين يشكلون الطبقة الارسطقراطية الحاكمة والمالكة للأرض وما ومن عليها . الانسان والحيوان والأشياء .

● طبقة الكهنوت / الكنيسة / بما لها من أملاك ونفــوذ ومصالح ، والتــي كانت تسعى الى السيطرة وتفوز بالنفوذ أحيانا علــى سلطات زمنية كثيرة ، وتتمكن مــن تسييرها ، وتتنازع معهــا أحيانا فتنتزع الشعب وتسوقه الــى مواجهتها .

---

٢ ـ المانيا في القرن الثامن عشر ـ تاليف وليم هاريت دوسن ـ تاريخ العالم ج ١٠ السيرجون هامرتون م٧ الفصل ١٥٠، ص ٢١ منشورات دار النهضة المصرية ط ١ .

● الفرسان بمستوياتهم المختلفة وامتيازاتهم وسطوتهم ، وهم يعملون في خدمة الطبقة الارستقراطية لقاء اجر ، وعند من يقدم لهم أجرا وامتيازات .

● البرجوازية ـ بمفهوم القرن الثامن عشر لها ـ كطبقة ثورية صاعدة تحاول ان تحصل على ابسط الحقوق ونوع من المساواة ، وتجهد من أجل الوصول الى دستور ، أو بعض النصوص التي تضمن لها وجودا . وفي ظل هذه الطبقة المكونة من المهنيين والحرفيين وسواهم تتواجد فئات المسحوقين والأقنان ، ولم يكن الفلاحون شيئا مميزا عن هذا الخليط ، بل كانوا القسم الاكثر بؤسا فيه ، وفي هذا القرن الذي شهد ولادة وشباب وكهولة غوته ، أعني القرن الثامن عشر « كان الحكام الألمانيون لا يزالون قادرين على بيع رعاياهم لجيوش الأمراء الأجانب ، حتى انه حدث بعد مدة طويلة من بداية القرن أن أشترط فردريك الاكبر ، وهو يقضي في نزاع داخلي خاص بدوق « غوتا » ان تكون أتعابه مائتي جندي مختار من حرس فايمار (. . . .) وقد وصل الغرور الطبقي والاستثناء حدا كبيرا ـ كما يقول وليم هاربت دوسن ـ طوع للارستقراطية السكسونية ان تحتج على السلطات الدينية بأن تعميد أطفال المولد النبيل بالماء نفسه المستعمل لأبناء العامة : مناف للكرامة » (٢) .

على هذه الأرضية السياسية والاجتماعية ، وفي ظل حرب رافقته من سن السابعة الى الرابعة عشرة هي حرب السنوات السبع (١٧٥٦ ـ ١٧٦٣) ـ بين بروسيا وبريطانيا من جهة، وفرنسا والنمسا وروسيا من جهة أخرى ـ وحرب أخرى واكبت كهولته حتى وصلت مشارف الشيخوخة المتقدمة ، هي حرب نابليون التي أعقبت الثورة الفرنسية وشملت أوربا كلها ، في ظلال هذا ، وعلى تلك الأرضية ، كان غوته يعيش بشيء من الهدوء والاطمئنان

---

٢ ـ المصدر السابق ص ٢٢

والدعة ، مرعيا من قبل كارل أوغست في فايمار ، تضفي عليه شهرته حماية ومكانة ، ومهابـة ، ولا تزعزعـه ريـح الاحـداث ، ولنا أن نتسـاءل : لأي سبب ،وكيف بقي هكذا ؟! ولكن لنتابع اشاراتنا . لم يكن العصر الذي سبق غوته ـ القرن السابع عشـر ـ عصر ثقافة المانية واضحـة المعالم ، ولم تكن الشخصية الالمانية قد برزت بعد فيه . وسيطرت على الناس إبانه نظرة اجتماعية معوقة للتقدم ، وشهد نشوء وارتقاء اتجاهات ومذاهب متزمتة ومتعصبة مثل مذهب « التقوية Piétisme » الذي أسسـه في فرانكفورت ، جاكوب سبنر J. Spener (١٥٧٥ ـ ١٦٢٤) ونشره أوغست فـرانك (١٦٦٣ ـ ١٧٢٧) وكان لهذا المذهب وسواه من التقاليد المتبعة تأثير على الناس ، وامتد تأثيره مكانياً ، كما امتد زمانياً الى أبعد من عصره ، ولم يكن في عرف اتباعه « الذهاب الى المسرح والرقص وعدم ارتداء اي شيء سوى ابسط الملابس ، موسوماً باللعنة فحسب ، بـل المسرات على وجه العمـوم كذلك ، حتى أنواع المزاح والضحك اعتبرت محرمة أيضاً على انها غير لائقة . »(٤)

وربما كان لهذا المذهب وسواه تأثير مباشر في إيضاح فكرة تأسيس حركة الإستنارة التي انشأها الفيلسوف الالماني كرستيـان وولف مـن جامعة هاله (١٦٧٩ ـ ١٧٥٤) وهو تلميذ ليبنتز ، وطورها وتوجها بالوضـوح عمانوئيل كانت (١٧٢٤ ـ ١٨٠٤) الذي عرّف حركة الإستنارة بأنها « الخطوة الأولى للانسان الى ما وراء حالة القصور الإختياري »(٥) تلك الحركة التي كان غوته وشيللر من أظهر اتباعها ورعاتها ومظهريها على سواها في أدبهم ، مما جعل لها تأثيرا قوياً في الناس وفي فكر العصر . وانه لأمر له دلالته أن يكون غوته الطالب في جامعة لايبزيغ الأرثوذكسية المتزمتة ، هو أحد انشط اتباع حركة انشئت في

---

٤ ـ المصدر السابق ص ٣٥

٥ ـ المصدر السابق ص ٣٧

جامعة هاله التي تقوم على مبدأ حرية الراي ، والتي انشئت ــ اي الجامعة ــ لمناهضة جامعتي ويتنبرغ ولايبزيغ . « لقد كان كرستيان وولف هو الذي تخلى عام ١٧٣٨ عن التدريس والكتابة باللاتينية متجهاً الى الألمانية ، واحتذى الناس حذوة على الفور في كل مكان ، واصبحت الالمانية لغة العلم جنباً الى جنب مع اللاتينية ، التي سرعان ما بطل استعمالها كلغة للكتابة ، وبذلك بدا تيار واضح المعالم من الوطنية سرى في الادب الالماني ، وبخاصة في الشعر.»(٦) ولم تلق محاولة كرستيان توماسيس عام ١٦٨٨ النجاح عندما حاضر / مجرد محاضرة / باللغة الالمانية وكان توماسيس من جامعة لايبزيغ .

لقد تأثر غوته « بهردر Herder (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣) ولسنغ Gothold Ephraim Lessing (١٧٢٩ ــ ١٧٨١) .

وجاكوب وموس مندلسون « وكان لهم شأن في تنمية مواهبه العلميه والخيالية على السواء »(٧) الا أن غوته كانت تدفعه وتحركه نزعة وطنية وقومية تحررية قوية ، هي التي وجهت خطاه دون صراخ ، وجعلته مثابرا يعمل بصمت من أجل اللغة والادب والشخصية الثقافية الالمانية عموماً .

لقد كانت الشخصية الفرنسية هي المسيطرة في المانيا كلها ، وكان فردريك الأكبر ملك بروسيا لا يتكلم الا الفرنسية ، والناس يقلدون الفرنسيين عندما يريدون التظاهر بالتطور والتقدم والرفعة ، حتى لايبزيغ المدينة المتقدمة تقدما نسبياً في ذلك الوقت كانت تسمى « باريس الصغيرة . » وكان على الالمان الذين يشعرون بوجودهم واستقلالهم وشخصيتهم ان يواجهوا هذا الاستعمار الحقيقي الطويل .

---

٦ ــ المصدر السابق ص ٣٧

٧ ــ الفكر والمفكرون في القرن الثامن عشر تاليف : الرايت اونورابل و : ج.م. روبرتسون. تاريخ العالم م٧ ص ١٨٢

في هذه الجغرافيا ، وهذا المناخ الفكري والوسط الاجتماعي . وجد غوته وواجه واقعه ، وعلى هذه الارضية العامة أريد ان اضع قدمي وانا أتطلع الى رؤية وفهم مسرح غوته .

● ● ●

كان المسرح الالماني قبل غوته ـ اذا تجاوزنا واسمينا ما كان مسرحاً ـ كان يعيش على نصوص فرنسية او على تقليد لنصوص فرنسية ، ولم يكن أحد يتصور ان هناك مخرجاً من هذه الدائرة ، فكل وسائل التسلية واللهو هي كذلك . وعندما اراد غوتشد (١٧٠٠ ـ ١٧٦٦) ان يصلح حركة المسرح في المانيا ، وجه اهتمامه الى التشدد في تطبيق قواعد من المسرح الاتباعي الفرنسي، على من يريدون ان يكتبوا او يقدموا مسرحا في المانيا . وعمل على ابعاد شخصيات المهازل الرخيصة عن ساحة المسرح الالماني ، وأكد على التمييز بين المأساة والملهاة ، ودعم الأثر المسرحي ، أو التأثير المسرحي الفرنسي في المانيا عن عمد منه أو عن غير عمد . وربما كان ليسنج مغالياً في حكمه على دورغوتشد المسرحي في المانيا حين قال : « ان غوتشد هدم دون أن يعمر شيئاً ، وان اصلاحاته قد اتصلت أما بامور لا اهمية لها ، واما انها كانت تغييرا الى الاسوا، وانه لو ترك المسرح وشأنه لكان ذلك أصلح . »(٨) ذلك أن ما هدمه غوتشد يتفق الكثيرون على ضرورة هدمه فهو فاسد ومسيء ، أما احلاله للقواعد الصارمة ، وللاقتداء بالفرنسيين من حيث القواعد الفنية في بناء المسرحية وعرضها ، فهو اجتهاده أو قناعاته ، وربما كان الحكم القاسي عليه من لسنج يعود الى شعور قومي مفرط لدى ليسنج من جهة ، والى تعلق بالرومانسية

---

٨ ـ المصدر السابق ص ٤٦

التي كانت تدك معاقل المذهب الكلاسي القديم والمذهب الاتباعي ، وتجاري الثورة الصاعدة وتلبي تطلعاتها ، من جهة اخرى . وينبغي الا ننسى ان غوتشد من اوائل المهتمين بالادب الشعبي الالماني ، وممن خرجوا على العرف المتبع في جامعة لايبزيغ فيما يتعلق باللغة ، وممن كانت سيطرتهم تامة على الذوق الادبي في عصره بين مواطنيه ، وكان مقتنعاً بأن الادب المسرحي الالماني على الخصوص ، من بين الاجناس الادبية الاخرى ، غير موجود ، وعليه هو ان يهيىء الظروف والشروط الملائمة لايجاده على نحو يرضى هو عنه ، وربما افرطت زوجته في التعبير عما كان يخالج نفسه حين صرحت بانه « لايوجد ادنى من الآداب الالمانية .»(٩)

كانت سيطرة فرنسا لويس الرابع عشر على الادب والفن هي السائدة في المانيا ، وكان على الالمان ان يبحثوا عن انفسهم . وهذا ما نذر غوته نفسه له ، وما حقق نجاحاً كبيرا فيه ، حيث تمكن من ان يجعل فردريك الاكبر يتكلم في بلاطه ، ودون خجل ، اللغة الالمانية ، بعد ان اصبحت لغة شعر غوته الجميل، وخلدت عواطف وقيماً مستمدة من حياة الناس ، في مجتمع الماني عاشه غوته وكتب عنه ، وجعل من شخوصه واحاسيسهم ومشاعرهم واسلوب تعاملهم مع الحياة واتصالهم بالكون ونظرتهم اليه شيئاً إنسانياً عاماً . وسنلمس هذا البناء تعرضنا الى مسرحياته فيما يلي :

نزوة العاشق : Die Laune des Verliebten

أول مسرحية كتبها غوته ، وكان ذلك عام ١٧٦٨ ، وهي من المسرحيات الرعوية القليلة الموجودة في الادب الالماني من ذلك الزمن . وتدور حوادثها حول

---

٩ ـ المصدر السابق ص ٢٢

غيرة العاشق « إريدون » الذي لا يترك لخطيبته امينه متنفسا لكثرة ما يلاحقها بغيرته ، ورغم اخلاصها التام في حبها له ، تشعر انهـا تقف على ذلـك الخط الدقيق الفاصل بين النظر الى الحب كنعمة او كنقمة . ان اريدون يحرمها من كل متع الشباب ، ولا يشاركها فيما يعود عليها بالسعادة ، ويقضي الوقت معها في عتاب ، الى ان تتدخل صديقتها ايجله وتغري اريدون بقبلة منها ، ثم تواجهه باللوم على أنه خائن لأمينه في حبه ، فيستيقظ على رؤية جديدة للعلاقات بين الناس ، ويعود الى الانسجام مع خطيبته أمينه التي ما كفّت أبدا عن حبه. وينهي غوته المسرحية بكلمة موجهة الى العاشقين : « أن كفوا عن تعذيب بعضكم وفكروا في اعمالكم ثم لتكن لديكم الشجاعة لتشكوا . » .

ان المسرحية تمت الى حياة غوته وقراءاته بصلة كبيرة ، فهي من جهة تتصل بعلاقته بأنا كاترينه شونكوبف ، التي كان يعذبها في حبه وغيرته حتى ادى الامر الى انفصالهما وهي من جهة أخرى تستوحي من قصص الف ليلة وليلة التي قراها غوته وتأثر بهـا .

والمسرحية عادية جدا ولاتوجد فيها لمعة تذكر ، وحوارها بسيط وغير عميق . ولا يمكن الحديث عن بنية شخصيات فيها فهو أمر لا يكاد يوجد .

الشركـاء : Die Mit Schuldilgen

هي المسرحية الثانية التي كتبها غوته وقد كتبها عام ١٧٦٩ ثم أعاد تنقيحها عام ١٧٨٧ . ملهاة في ثلاثة فصول تدور حوادثها في فندق ، حيث نجد صاحب الفندق يشكو من تصرفات واهمال زوج ابنته ، الذي لايكف عن الشرب ولعب القمار دون أن ينتج شيئاً ، ونرى الفتاة تشكو هي الاخرى من العلاقة السيئة بين أبيها وزوجها ومن تصرفات زوجها كذلك ، ونعرف انها كانت تحب شخصاً ثرياً قبل زوجها هو نزيل الآن في الفندق ، وتثور نار الهوى القديم ، فيتواعد

الزبون التسست مع الفتاة الزوجة في غرفته ليلة الكرنفال . وفي الليلة نفسها يقرر زوللر الزوج ان يسرق شيئاً من أموال ذلك الثري التي يخفيها في غرفته ليسدد ديوناً مستحقة عليه ، كما يقرر صاحب الفندق أن يدخل غرفة النزيل ليطلع على مضمون رسالة اتته ، فهو مولع بالأخبار ونقلها . وهكذا تجمع المفارقة هؤلاء الاشخاص في مكان حول موضوع . يكون الاول زوللر فيسرق النقود ولايتمكن من الخروج لان صاحب الفندق يحضر ، ولايلبث صاحب الفندق أن يخرج هاربا تاركا شمعته لسماعه وقع خطا نسويه في الممر . وتكون هذه الخطا للفتاة زوخيه التي تشكو حظها على مسمع من زوجها وتكيل له السباب . ثم يأتي التسست ، ويكون لقاء أحبه على مسمع من الزوج الذي يتحرق غيظا ولا يملك إلا ان يهرب حينما تسنح فرصة ، وعندما تكتشف السرقة يظن الأب أن ابنته هي السارقة ، وتظن الابنة ، التي وجدت شمعة أبيها ، انه هو الذي سرق ، ويتغلب ضعف صاحب الفندق عليه ، فيساوم التسست على الرسالة ، ويخبره بأن ابنته هي التي سرقت ، ويفاجأ المحب بهذا ويصدم صدمة عنيفة ، وعندما يحاول أن يظهر تجاوزه عن ذلك كرمى للفتاة وتقديرا لها ولحبه اياها ، تدهش وتثور وتعلن ان أباها هو الفاعل ، تفعل ذلك بعد أن تعرف من التسست ان والدها هو الذي وشى بها لديه . ولايحل هذا اللغز إلا مشهد لطيف ودقيق وذكي ، يأتي في النهاية بين زوللر والتسست ، أي الزوج والعشيق . ويتبين لكل منهما انه في قبضة الآخر ، فيضطر الى السكوت ، « فما أشد تشابه شهوة اللحم وشهوة المال » كما يقول غوته على لسان زوللر . ثم يكاشفان الجميع بالواقع ، وتنتهي هذه المسرحية بصفح الشركاء بعضهم عن بعض . ولايترك التسست الفرصة تفوت دون أن يوجه نصيحة مبطنة بتهديد الى زوللر ، وكأنه يملك الحق في ذلك متناسيا ما فعل من جرم معه ، انه يفعل ذلك لانه يملك أكثر ، ولأنه من طبقة ارفع ، وهذا هو حكم عصر غوته الفاصل .

في هذه المسرحية نضج ملحوظ عن سابقتها في رسم الشخصيات ، ورشاقة الحوار ، وربط خيوط الحدث بما يحقق التشويق . واهم ما يواجهنا من تطور واضح : التمايز الجلي للشخصيات ، ودقة تكـوين كل منها . وتصادفنا هنا عبارات وغمزات جديرة بالملاحظة والاهتمام ، يوجهها زوللر الفقير الى التسست الغني . ولاينسى غوته أن يظهر التمايز الطبقي وما يرتبه من ضغينة حين يقول زوللر لألتسست : « حتى الخبز نمدكم به يا جشعون . »(١٠) كما يقول له : « ولكنكم أيها السادة العظماء ، على حق دائماً . انكم تريدون التصرف في ملكنا حسب هواكم ، وأنكم لاتلتزمون بقانون ، فكيف يلتزم به غيركم ؟ » (١١)

ان مسرحية الشركاء تصور علاقات اجتماعية سائدة من خلال رسم نماذج بشرية أقرب الى الحياة والواقع ، ويوجه المؤلف انتقادات لبعض اشكال السلوك، ولبعض القيم والتصرفات ، دون أن يدخـل دائرة الوعظ والنهي المباشرين ، ونلمس في النص اشارات الى بدايات تفكير غوته بفاوست ، وبداية انسياب جمل تحمل الحكمة على لسانه ، من مثل قـوله على لسان زوللر : « اعلموا يا سادة أن ما يفعله الانسان خفية ، ينكشف في النهاية . » (١٢)

● ● ●

غوتس فون برلشنجن * : Götz Von Berlchengen

كان غوته شاباً في الرابعة والعشرين من العمر، يضج في عروقه دم الشباب، وقد هزه تأثير هردر عليه هزاً عنيفاً ، خصوصاً في دعـوته الى استلهام الروح

---

١٠ و ١١ ـ مسرحية الشركاء ص ٢٠٩ ترجمة د. مصطفى ماهر ـ سلسلة مسرحيات عالمية ـ القاهرة العدد ـ ٢٥ ـ

١٢ ـ مسرحية الشركاء ص٢٠٨ ترجمة د. مصطفى ماهر ـ سلسلة مسرحيات عالمية العدد ٢٥ .

★ : بدأ غوته هذه المسرحية عام ١٧٧١ وانهاها عام ١٧٧٢

الأصيلة في الشعب الالماني ، فتوجه الى تجسيد طموحات وتطلعات وآمال الشباب في حياة حرة نظيفة بعيداً عن البؤس والظلم وتصرفات الاقطاع وقسوة الكنيسة وفساد القضاء ، توجه الى تجسيد ذلك في حدث وشخصيات مستقاة من التاريخ الالماني ، ليشير الى الواقع بطريقته الخاصة . فأختار شخصية تاريخية هي غوتس فون برلشنجن أحد الفرسان النبلاء الشجعان في القرن السادس عشر . وكان غوتس قد عاش بين (١٤٨٠ ـ ١٥٦٢) وقضى حياة مليئة بالمغامرات والحروب ، سواء ضد المقاطعات المجاورة لمقاطعته او في جيش مكسمليان الأول : (حكم من ١٤٩٣ ـ ١٥١٩) وكارل الخامس (١٥١٩ ـ ١٥٥٦ في الحكم) ضد الفرنسيين أو الدولة العثمانية ، كما شارك في حرب الفلاحين (١٥٢٤ ـ ١٥٢٥) .

ويستعرض غوته حياة بطله مختاراً التركيز على بعض الحوادث التاريخية، واهمال بعضها ، مستوحياً مذكرات غوتس نفسه ، ويشاء الوقوف عند خلافات غوتس مع اسقف بالبرغ ، ونهب مدينة نورنبرغ ، ووقوعه في الأسر ، وانزلاقه في المشاركة في حرب الفلاحين ، وتطلعه الدائم الى عدم افساد نظرة الامبراطور له ، وحرصه على الولاء المطلق للعرش الامبراطوري في النمسا . ويضيف غوته شخصيات وحوادث تمكنه من الوصول الى تحقيق اهداف فنية واجتماعية فيضع شخصية فيلسنجن والحوادث معه ، وكذلك شخصية ادلهيدفون فلدورف . ولا اشعر بضرورة الوقوف عند تفاصيل حوادث المسرحية فهي اقرب الى البنية الملحمية المتلاحقة لحوادث في خيط من التاريخ ، لا تخرج عن خوض معارك ، وأسر ومحاولات خلاص ، وتوق مطلق الى الاستقرار والراحة من هذه المفاسد والدسائس التي تحاك ، من الغدر الذي يصنعه الخصوم ويغذيه حقدهم ، توق الى الحرية والراحة في أحضان الطبيعة وتربية الاطفال في ظل مذهب التربية الطبيعية الذي ساد بتأثير جان جاك روسو وطفله اميل .

ونحن نشعر بذلك الشوق الى الارتيــاح في جو الأسرة ، واللهات خلف الحصول على الهدوء البناء ، ولكن عنــدما يفــرض الظلم والذل والفساد على النفوس الأبية لا تستطيع ان تستكين ، ولذا نجد غوتس في هذه الدوامة ، يغوص شيئاً فشيئاً في مستنقــع لم يكن يريد أن يضــع قدمه فيه ، حتى يصل الى المشاركة في حرب الفلاحين ، وتلحق به جرائم فظيعة ارتكبتها الفوغائية ونسبتها اليه ، وعندها نراه يعلن بألم ومرارة ، ما يعتبر خلاصة سيرته حين يقول لامرأته المخلصة إليزابيث : « هل تبحثين عن غوتس ؟! انه لم يعد موجودا منذ زمــان طويل . لقــد شوهوني شيئاً فشيئاً ، نزعوا مني يــدي ، وحريتي وأملاكي وسمعتي الطيبة . ورأسي ماذا يهم ؟! » وتنقضي حياة كان يناضل فيها من أجل الاطمئنان والحرية ، تنقضي دون أن يحصــل على شيء ، ويضيع صراخه : / الحرية .. الحرية .. / وصراخ فئة من زملائه ، يضيع ذلك ولا يجدي اثناء فترات القوة والأمل والكفاح ، وحينما يصــل الى مشارف اليأس وتذوي قواه ويذبل فتيل ضوئه ويجف ، لا يجد الا الكلمة الملائمة لختام مسرحية هي حياة ، أو حياة هي مسرحية فيقول وهو يلفظ أنفاسه: « أن العالم سجن » وينتهي بين يدي الزوجة المثالية التي يصورها غوته « اليزابيث » التي رافقته ووقفت الى جانبه في جميع الظروف وكانت سنده فاستحقت تكريم واطراء زملائه.

لقد مات غوتس ، وحتى اللحظة الأخيرة من حياته كان يتحلى بخلق الفارس وشهامته ، فهو مخلص لمبادئه وفيّ لزمــلائه العــاملين معه ، فضّل حريتهم وخلاصهم على راحته هو ورضا الامبراطور عنه ، وطالب باطلاق سراحهم وبأن يكونوا أحراراً محترمين ، لأن في ذلك حريته واحترامه لنفسه ، وعندما لم يتحقق ذلك في مسيرة الحياة بقي أسيراً مغللاً بالقيود / مادياً أو معنوياً لا فرق / حتى مات دون راحة دنيوية ، ولم ينتفع بصــك التحرير الــذي حملته اليه أخته ماريا ، تلك الروح المعــذبة ، في آخر لحظة ، فدائماً تأتي اللحظات والظروف الحسنة متأخرة عن مواعيدهــا فيما يبدو .

في مسرحية غوتس مواقف وشخصيات تلفت النظر في تناول المؤلف لها واستخدامه إياها ووصوله الى نتيجة حسنة من وراء ذلك . وهي على سبيل المثال والاشارة العابرة : شخصية غوتس عموماً ومواقفه مع : فليسلنجن عندما أسره – في المحكمة – مع زملائه أثناء حصاره في داره – من زعماء الفلاحين عندما احرقوا وارتكبوا الفظائع – ومع زوجه واخته ماريان / وكذلك عواطفه تجاه العاملين معه سيما جورج .

● شخصية زكنجن في موقفه من ماريان ومن غوتس في المحكمة .

● شخصية فيسلنجن في ترددها وضياعها أحياناً وكذلك في مشهد الموت.

● شخصية اليزابيث التي قدمها غوته اماً وسندا وزوجة صلبة الى جانب غوتس .

الحوار في هذه المسرحية أجود من سابقتيها ، في بعض مقاطعه عمق وفيه عموما رشاقة . مشاهدها كثيرة ، والتأثر فيها بتقنية شكسبير واضح وقد كان واقعا تحت تأثيره في تلك الفترة وحينما اطلع عليه قال : « استحوذت على نفسي أول صفحة قراتها فيه وعندما انتهيت من قراءة أول قطعة أحسست انني كنت مولوداً أعمى وعدت بصيراً بفعل يد سحرية . »(١٢) . وتحس بهبوط في تقنية المسرحية فيالفصل الثالث ، بينما تعود وتيرة العمل الى الارتفاع والحيوية في الفصل الخامس بشكل ملحوظ .

ولا ينبغي أن تفوتنا الاشارة الى أن هذه المسرحية مع مسرحية اللصوص لشيللر تعتبران معبرا قوياً عن روح واندفاع المؤلفين الكبيرين في طريق الحركة الادبية التي ظهرت في عصرهما حركة « العاصفة والزحف أو العاصفة والقوة

---

١٢ – مقدمة د. محمد عبد الحليم كرارة لفاوست ص١٥

Strom und Drang تلك التي تعهدها هيردر بعنايته ووقف منها كل من غوته وشيلر موقف الرعاية العظيمة » (١٤) وتعبر فيهمـا أصدق المشـاعر والصور من درجة حرارة وغليان ذلك العصر .

● ● ●

إيفجينيـا

في مسرحية ايفجينيا (كتبها عام ١٧٨٧) يبدو غوته كلاسيا متمكنا من قواعد المذهب القديم ومطلعا على التراث اليـوناني ، وعارفـا بآلهة الإغريق وأساطيرهم . ويبدو أن الرحلة الايطالية التي كانت هذه المسرحية من ثمارها ، قد غيرت فيه الشيء الكثير . فقـد نضج أسلوبه وهـدأت نفسه ، ومال الى الحكمة والصفاء ، وتواصل نبع الهامه مع نبع البرناس فاتى بشيء يستحق التقـدير .

ان غوته يضعنا في معبد ديانا في توريس مع ايفيجينيا ابنة اغاممنون ، التي نجت بارادة الآلهة من سكين الكاهن ، يوم قدمها والدها نذراً على المذبح في أوليس ، لترضى ديانا ، وتسير الرياح أسطول الاغريق الى طراودة . وهنا على هذه الارض استطاعت الكاهنة الجديدة ايفجينيا ان تحول معبد ديانا الى طوق نجاة ومسحة رحمة ، فقد أمسكت بيدها ، يد المراة ، غصن الرجاء الجميل ، فاقنعت الملك بعدم تضحية الغرباء على معبد الآلهة ، وبالاقلاع عن تلك السـنة القديمة . فاستجاب لها مقتنعاً ، او مشبعاً ميوله بالاستسلام الى رغبة قلب غدا عزيزاً عليه . والملك يحاول أن يقنعها بالزواج منه فتأبى ، وتعيش الغربة

---

١٤ ـ وليم هاربت دوسن ـ المانيا في القرن الثامن عشر ـ تاريخ العالم مجلد ٧ الفصل ١٥٠ ص٤٩ ـ دار النهضة المصرية ـ الطبعة الاولى .

وطنا ، والحنين الى الوطن يجعلها أكثر احساسا بآلام الغربة . وتسوق الصدفة أو إرادة الإله أبوللون، تسوق أخاها أورست ، البقية الباقية من أسرة تانتالوس، الى تلك الارض ، فيؤخذ ليقدم ضحية هو ومربيه ومرافقه بيلاد . وتشاء الصدف أن يكون الملك قد عزم على اعادة السنة القديمة ، بعد أن رفضت ايفجينيا طويلا عروضه بالزواج ، فقسا قلبه ، اراد لها ما أرادت هي لنفسها ، وأراد لشعبه مايريد ذلك الشعب أيضا من اعادة التضحية بالغرباء على مذبح ديانا .

على ذلك الساحل ، وفي المعبد ، تتلاقى اغصان الشوك ضارعة الى الصخور الشاهقة ، علها تجود برحمة . هناك تتعرف ايفجينيا على اخيها ويتعرف عليها بعد جهد . وتهبط عليها الحقيقة التي انتظرتها ، بما فيها من الم وفرح وثقل ، لقد سمعت منه مصير اهلها وسمعت أنه قاتل أمه التي قتلت أباه فتصرخ بذهول : « اهبطت علي اذن أيتها الحقيقة ، يا أجمل مولودة لأعظم اب ، ما أجسم ما يطالعني من صورتك . » (١٥) وتكفكف الدمع وتستعد للعمل وهاهم الغرباء الثلاثة يتوقون الى النجاة والعودة الى ربوع وطنهم ، ولكن ذلك فيما يبدو بعيد المنال ، فلم تستطع ايفجينيا أن تمارس الكذب والخديعة مع الملك حسب الخطة التي رسمها المحنك بيلاد . وقد أفضت اليه بشخصية الغرباء ، وبالخطة التي يعتزمون تنفيذها للهرب . ولكنها شفعت ذلك كله برجاء مضمخ بالدمع أن يتركها الملك تذهب هي وذويها ، والا يلطخ يديه ، أو يجبرها هي على أن تلطخ يديها بالدم « فما جلب الدم خيرا أوراحة قط . » (١٦) وعندما

---

١٥ ـ ايفجينيا لغوته ـ ترجمة : محمود ابراهيم الدسوقي ـ ص ٢٨ منشورات مكتبة النهضة المصرية عام ١٩٤٦ .

١٦ ـ المصدر السابق ص ١٨

يتأكد الملك من صحة ادعائها قرابة الغرباء يفيض قلبه رحمة ، وتأسـره رقتها وبراءتها ، فيترك الجماعة البائسة تبحر الى اليونان .

ان الموضوع الذي يقدمه لنا غوته ليس جديدا ، والقصة معروفـة منذ القدم ، وهي موضوع لمسرحيتي يوربيدس ايفجينيا في أولس وايفجينيا في توروس وتناولها كتاب من هذا القرن وسواه من القرون ولكن الجديد هو المعالجة التي قدمها غوتة ، وبعض الاسقاطات من عصره وفي عصره .

فغوته يقدم من خلال ايفجينيا صورة للمراة الالمانية ـ بل قل الاوربية ـ في زمنه والتي تسعى الى التحرر ، ولا ترضى عـن ذلك الدور المرسوم لهـا في مجتمعها . فها هي ايفجينيا تشكو من ذلك الوضع الذي اصبحت معه الحيـاة كلها دون معنى :

« التنفس وحده ليس كل ما تهب الحياة ،

وأي حياة تلك التي لا افعل في هذا المكان المقدس غير ان اندبها

كالطيف الطائف بقبره .

أحياة مرحة محسوسة تلك التي تطوي الاحلام أيامها سدى ،

ويعدنا كل يوم فيها لأيام غبراء ، تقضيها على ساحل ليثه ،

جمهرة الغافلين من الاموات .

إن حياة لانفع فيها هي الموت قبل الاوان

وهذا المصير النسوي هو مصيري قبل كل إنسان . » (١٧) وتواجه الملك في الفصل الخامس من المسرحية بتساؤل لا يمت الى المراة اليونانية بصلة .

---

١٧ ـ المصدر السابق ص ٤

ايفجينيا : أليس لغير الرجل الحق في العمل الجليل ،
أليس يجيش المحال إلا بصدر البطل المغوار
. . . . . . »

« اقدر للمرأة الرقيقة أن تنكر حقها الطبعي
فتستوحش مع المستوحشين ،
وتسلبكم كالأمازونة حق السيف ،
وتنتقم بالدم للإضطهاد ؛ ! » (١٨)

كما يجد غوتة في المسرحية مجالا ليجوس أعمق مما جاس يوربيدس في مجاهل النفس الانسانية ، ولتصوير القلق وعذاب الضمير والاحساس بالذنب، نلمس هذا في مشاهد أورست مع اخته ، وفي مشاهد أورست مع بيلاديس . كما نستشعر ذلك في بعض مناجاة ايفجينيا وهي تستعيد ذكرى الفتاة التي تتراقص السكين على مسافة أصابع من عنقها عند مذبح ديانا ، وتعيش حالة أخيها ورفيقه اللذين ينتظرهما المصير نفسه .

ونجد عند غوته تساؤلا ما عهده اليونان ، يمت بكبير صلة الى عصره ، والى الخلافات الدينية ونزوعات المذهبية الدينية الى الدم ، بين الكاثوليك والبروتستانت والأرثوذكس ، والحركات الاصفر في اطرها ، انه يتساءل مقررا بمرارة وعمق اسى ووضوح على لسان اورست قائلا :

« إن تعطش الدين الى الدم ، يطلق السنة القديمة من عقالها لتلحق بنا الدمار . » (١٩)

---

١٨ ـ المصدر السابق ص ٦٩ ـ ٧٠
١٩ ـ المصدر السابق ص ٢٧

افيحق لنا أن نعيد تلاوة قول غوته هذا في يومنا هذا أم لا ؟ !

إن المسرحية تتمتع ببنية فنية (درامية) حسنة ، وقد اورد غوته فيها معلومات كثيرة واشار الى حوادث وتفصيلات تعطي للقارىء أو المشاهد الذي لم يتح له أن يتتبع سلسلة حوادث اسرة اتريوس اليونانية ومصيرها المشؤوم ، ما يغنيه ويضعه في الجو تماما . بنيـة الشخوص جيدة ، سيما ايفجينيا واورست والملك . والحوار فيها فني وعميق ومعبر عـن المواقف والعواطف ، ويطالعك فيه صفاء الشعر وسموه اللذان يواكبان سمو الفكر والموضوع ، ونبل العواطف ، وعمق الأفكار .

● ● ●

إغمونت Egmont

يدأ غوته كتابة مسرحيته إغمونت عام ١٧٧٥ واهملها فترة الى أن اتمها عام ١٧٨٧ أثناء رحلته الفنية الى ايطاليا ، وقد مثلت المسرحية لأول مرة عام ١٧٩١ دون نجاح يذكر ، ثم عدلت من قبل افلاند وشيللر وقدمت مرة أخرى فلاقت نجاحا أفضل وكان ذلك عام ١٧٩٦ ، وقام بتهوفن عام ١٨١٠ بوضـع موسيقا مرافقة للمسرحية عندما قدمت من جديد على المسرح .

تدور حوادث مسرحية إغمونت في مدينة بروكسل عام ١٥٦٧ – ١٥٦٨ م وذلك إبان خضوع هولنـدا للسيطرة الإسبانية ، حيث كانت تـدار الأراضي المنخفضة من قبل ممثل أو وصي يعينه ملك اسبانيا . في تلك الفترة ، كانت مرغريت دي بارما ، إبنة شارل الخامس ، هي الوصية من قبـل الملك تحكم باسمه ، وتحاول أن تبرهن على قدرتهـا وحكمتها . وقد واجهـت صعوبات وازمات سببها السكان وبعض النبلاء ، إلا انها كانت تجتهد في وضع حد لتفاقم الازمة حتى تمنع وصولها الى درجة يضطر معها الملك للتدخل .

لم يكن سكان الاراضي المنخفضة يقبلون الحكم الاسباني ، ويعملون كل ما من شأنه الحفاظ على حقوقهم واستقلالهم . ورغم أنهم يكرهون الفرنسيين ويخوضون حروبا تحت راية الملك الاسباني ضدهم ، إلا انهم لايهادنون ولا يجاملون في موضوع التوصل الى امتيازاتهم واستقلالهم رغم قلة الاصدقاء .

كان بعض النبلاء يقودون سرا أو علانية تمرد الجماهير او يحرضون عليه ومن بين هؤلاء النبلاء كان الكونت اغمونت ١٥٢٢ - ١٥٦٨ الذي فاز بحب واحترام شعبه وبثقة واحترام البلاط الاسباني حتى قلد قلادة « الفروة الذهبية » . وذلك لقيادته بنجاح معركتين ضد الفرنسيين هما معركتا سان كانتان Sant — Qantin وغرافيلين Gravelines ولهذا الفارس وجهة نظر في طريقة تعامل البلاط مع مواطنيه ، فهو أولا يريد أن يحافظ على امتيازات الناس وحقوقهم وقوانينهم ، ويريد أيضا أن يحافظ على مكانة النبلاء وهومنهم، ويريد لبلاده الاستقلال والتخلص من النفوذ الاسباني ، ولكنه يتبع من أجل الوصول الى ذلك وسائل خاصة ، انه لا يرفض البلاط الاسباني كليا ولكنه يرفض الاسلوب الذي يعامل به الاوصياء مواطنيه الهولنديين . وفضلا من هذا فإن لاغمونت عقلا حرا ونفسا متواضعة ولذلك كان قريبا من الناس .

ممثلة الملك او الوصية على منطقة الأراضي المنخفضة مرغريتا دي بارما كانت تعلم ما يدور حولها ، وتعرف شيئا عن تصرفات اغمونت وسواه من النبلاء، ولكنها كانت تستعمل معهم اللين والمجاملة ، وتود أن تكسبهم ، وربما كانت معجبة بإغمونت وربما كان هناك ما هو أكثر من الاعجاب . ولكننا في المسرحية لا نلمس ذلك في مواقف ، بمقدار ما نحس فيه من تلميحات جاءت في نهاية المسرحية على لسان إغمونت ومن احترام مشوب بالحذر كان يبدو من مرغريت لاغمونت .

تبدأ المسرحية في شوارع وحانات بروكسل حيث نجد المواطنين البسطاء يشيدون بإغمونت ويظهرون الاحترام له ، ويتضح لنا انه بطلهم الشعبي . ثـم نقف على صور من قلق مرغريت من التمرد ، وعزمها على مواجهة النبلاء بمـا يقلقها ، ومصارحة إغمونت واورانيان بمشاعرها وشكوكها حيال ولائهما ، وبينما هي تهيء لمثل هذا اللقاء تفاجأ المدينة بأخبار قدوم دوق إلبا ، القائد الاسباني الحازم ، والرجل الشره للعنف والدم ، على راس جيش قوي ، موفد من ملك اسبانيا لقمع الفتن والتمرد في الاراضي المنخفضة. ان ردة الفعل الاولى لمرغريت تظهر حكمتها ونفاذ بصيرتها ، ومعرفتها بتركيبة البلاط .

إنها تعرف ما سيجري بحدسها الصائب ، فهـا هي تقول عندما علمت بمقدم دوق البـا :

إني عليمة بما هنالك فسيحمل اليّ تعليمات ــ وقد قضيت في شؤون الدولة عمـرا علمني كيف يزحـزح المرء غيره عن مركزه مـن دون أن يشغله ــ سيحمل معه أولا أمرا غامضا سيء القصد . سيبطش يمينا وشمالا لأن القـوة بيده ، فاذا شكوت تذرع بأمر سري . فاذا طلبت الاطلاع عليه سوّف وماطل . فإذا أصررت أراني ورقة تشتمل على شيء آخر كلية . فاذا لم اهدأ ولم افعل شيئا غير اني تكلمت ، يكون في تلك الاثناء قد فعل ما خشيته ، وأغفل ما تمنيته ...... فليات فليات فساخلي له مكاني على خير وجه قبل أن يزحزحني عنه . ان هذا صعب فمن اعتاد الحكم ، ومن الف أن تكون مصائر الألوف في يـده كل يوم ، ينزل عن العرش كما ينزل الى القبر ، لكن هذا خير من أن تعيش طيفا بين الاحياء وان يحملك الجـاه الاجوف على التشبث بمكان آل الـى غيرك فهو يتبوءه وينعم به . » (٢٠)

٢٠ ــ اغمونت ــ ص ١٢٣ ترجمة : محمد ابراهيم الدسوقي ــ منشورات مكتبه النهضة المصرية عام ١٩٤٦ .

وتفعل مارغريت ذلك فعلا . تغادر بروكسل متعللة ببعض العلل ، واعدة بالعودة ، وتترك لدوق إلبا حرية التصرف وتحمل المسؤولية ويقبض إلبا بيد من حديد على نفس مدينة بروكسل ، ينشر دورياته ، ويوزع أحكامه الجائرة ، ويبدأ بالرؤوس . فيستدعي أول ما يستدعي إغمونت واورانيان . ولكن الأخير لايحضر ويوصي إغمونت الطيب قبل وصول إلبا الى المدينة بالهرب وعدم الحضور الى مقر ذاك القائد المعروف بغدره وبطشه ، ولكن إغمونت يتبع سياسة أخرى ، إنه يشعر بأنه على حق ، وبأنه مخلص للملك ، وبأنه يريد طريقة تعامل مع مواطنيه تختلف عما هو سائد ، ويشعر أنه يجب أن يواجه القائد الباطش ولا يخلي بينه وبين مواطنيه يفترسهم هكذا ببساطه .

دوق إلبا القائد الاسباني يرتب خطته للغدر بإغمونت ، وإغمونت يأتي الى قصر إلبا فارسا نبيلا واثقا من نفسه ومن قضيته ، يأتي الى مقابلة القائد دون أن يخطر في باله أن المفوض الملكي يمكن أن يقوم بعملية غدر خسيسة الى هذا الحد .

في قصر إلبا تتم مواجهة حادة وصريحة بين اغمونت البطل الشعبي ، وبين القائد المستعمر الباطش . يتكلم إغمونت بصراحة وصدق وفروسية ، يجره لسانه وتقوده شهامته وارتباطه بقضية شعبه الى أن يندد بالظلم وبالممارسات اللا إنسانية مؤكدا ولاءه للملك واخلاصه لشعبه والتخوفات التي تخامر سكان الأراضي المنخفضة ، ينقل للقائد مايوسوس في صدور الناس : « يقولون إن الدين ليس إلا بساطا فاخرا يستر المرء ليكون من الأسهل عليه وراءه أن يرسم خطته الخطرة . ان الشعب جاث على ركبتيه يصلي لما بدا من امارات مقدسة ، والصياد من ورائه يبغي أن يستلبه هذه الامارات » (٢١) ويستفز إلبا اغمونت بأجوبته، فيمضي هذا الاخير اكثر جراة واكثر حدة ووضوحا، متحديا اسلوب القائد

---

٢١ ـ المصدر السابق ص ١٤٢

الاسباني ورافضا تلك المعاملة التي يعامل بها شعبه ايا كان مصدرها : « سهل ان يسوق الراعي قطيعا من الغنم ، والثور يجر المحراث ولا يمانع في جره . لكن الفرس النبيل إذا اردت ركوبه يجب عليك أن تتعرف افكاره ، فلا تطلب إليه خرقاً ، ولا تكون معه في الطلب غير حكيم . ومن ثم يريد هذا البلد أن يحتفظ بدستوره القديم وان يحكمه مواطنوه ، لانهم يعرفون كيف يسوسونه ، ولانه يأمل منهم الرعاية والعطف على مصيره . » (٢٢) ويجد إلبا الفرصة التي لم يكن يحتاج إليها ، يجد صراحة إغمونت في الاعتراض على الإجراءات وعلى طريقة التعامل مع ألناس ، مناسبة للقبض عليه ، فيجرده من سلاحه بعد أن يلقي القبض على اعوانه ، ويودعه السجن بانتظار الاعدام .

في المدينة ينتشر الخبر الاسود ، ويسكن الهلع قلوب الناس ، ويخلي الشوارع من المارة ، ويودع السكان في بيوتهم . وفي حي من احياء المدينة ، حي بسيط نقي ، ينتفض قلبٌ شاب ، انتفاضة حادة ، بل قل يختلج كطير تحت السكين يفعل ذلك بصورة أقوى من الانتفاضات والاختلاجات التي سيطرت عليه منذ زمن طويل ، إنه قلب الفتاة البسيطة كلارا تلك التي اعجبت بإغمونت وأحبته وبادلها إعجابا وحبا . إن كلارا تعلن موقفها وتصرخ بالناس أن يهبوا لنجدة بطلهم ، وتدور في بيتها حائرة ؛ ليس هناك من يلبيها ويشاطرها مشاعرها سوى براكنبرغ ، ذلك الفتى الذي أحبها بصدق وشعر بحبها الكبير لإغمونت ، ولم يستطع أن يضع لعلاقتها بالبطل الشعبي حدا ، ولا ان يضع لهيام قلبه بها أيضا حدا .

براكنبرغ يحاول ان يجمع معلومات عما سيحل بإغمونت ، ويدرك انه مقتول تلك الليلة لا محالة ، فيخبر كلارا بذلك غير حاقد ولا قادر على تغيير

---

٢٢ ـ المصدر السابق ص ١٤٣

الواقع، فالقوة اكبر منه بكثير وكلارا تحاول أن تفعل شيئا فلاتقدر ، ولاتستطيع ان تحتمل فكرة ان إغمونت بحاجة الى مساعدتها ولا تستطيع أن تقدم له شيئا ، ومن ثم لا تشعر ان لوجودها ادنى قيمة بعد موته ، ولذلك تقدم على تناول السم رغم توسلات براكنبرغ بألاتفعل .

في السجن يواجه اغمونت مصيره وحيدا ، يتوقع الكثير من الشعب ومن النبلاء ، كما يتوقع أن يكون كل ما جرى عبارة عن تجربة قاسية « خضة » له ليعود بعدها الى الانصياع والانضباط ولكنه يفاجأ بالحقيقة المرة عندما يأتي الحراس مع اشعة الضوء الاولى ، ليقتادوه الى المقصلة . ويقابل الموت براحة واطمئنان الى ان دمه يعبد الطريق الى حرية مواطنيه واستقلال بلاده وخير الانسان .

ان المسرحية مؤثرة وحوارها شاعري جيد ومبنية بناء فنيا جيدا ، وفي شخوصها انتماء للتاريخ وللواقع المر الذي يعيشه شعب تحت الاستعمار ، كما أن فيها علاقات ـ رغم غرابتها ـ الا انها يمكن ان تكون أكثر من واقعية ، كتلك العلاقة التي تربط بين اغمونت وكلارا ، وبين كلارا وبراكنبورغ ، وبين براكنبورغ واغمونت ، بما تنطوي عليه من مشاعر ، وبما فيها من مواقف وتصرفات ، وما يشع منها من عواطف .

المسرحية جيدة وتستحق الاهتمام للتعرف على أفكار غوته الملتصقة بالشعب ونضاله وحبه لأبطاله الذين يعبرون عن تطلعاته ، فيها استعادة لنفس قديم لمسناه على نحو آخر في بطولة غوتس فون برلشنجن وفيها حب نقي ترافقه تضحية كبيرة ، وفيها آراء صريحة لغوته حول تصرفات بعض القادة والملوك واستغلالهم للدين ، وفيها ادانة لطبقة النبلاء المتخلية عن الشعب، وابراز لقسوة الظلم والبطش وقدرتهما على لجم الشعب ، ولكن ليس الى الابد ، وتبدو في هذه المسرحية دراسة موفقة الى حد ما لما يعانيه سجين يعرف أنه يقترب من المقصلة ولمشاعره وخواطره وتطلعاته الأخيرة . هذا ما قدمه اغمونت في سجنه

عند ساعاته الأخيرة ونجد له ظلالاً اخرى عنـــد مرغريت في فاوست ، ولكن اغمونت يموت بطلا غارساً الامل بالنصر واثقا من مجيء الصباح وكلارا تموت وفي موتها خلاص لها من قبضة الشيطان ومما في الحياة من أدران .

ولا أحب أن تفوتني الاشارة الى راي عابر طرحه غوته في المسرحية حول الملوك وربما كان خلاصة خبرة واطلاع اذ قال : على لسان اغمونت : « ما اندر ما يبلغ ملك سن الرشد »(٢٣) وهو حكم ايجابي من شاعر عاش في ظل عطف الملـــوك .

توركاتو تاسو Tarkata Tasso

هذه القطعة الادبية العــامرة بالتحليل وبالآراء الناضجة في الادب والفن وبروح الابداع ، والتي تحتـــوي على نار معاناة حقة ، تمت الـــى حياة شاعرنا غوته بصلة كبيرة ، ويتيه فيها الاسلوب متباهياً على كل ما عداه من مقومات الفن المسرحي ، ويزدهي فيها الحوار عجبا واعجابا ، كانت مـــن انتاج الشاعر اثناء رحلته الفنية في ايطاليا ، وقد كتبهـــا عام ١٧٨٩ . وقبل أن نتساءل عن أفكارها الرئيسة ، واهداف الشاعر من تاليفها وما اراده منها ، احب أن نقف على رأيه هو في ذلك وسوف يغنينا عن الكثير . قال غوته عام ١٨٢٧ لسكرتيره اكرمن Eckermann عندما سأله عما أراد من كتابة مسرحية تاسو قال غوته :

اية فكرة ؟! والله لا أدري ، كانت أمامي حياتي أنا ، فخـرجت من قسمات هذه الاشكال الغريبة صورة شاملة ، وشاهدت صـورة تاسو تتولد شيئاً فشيئاً في نفسي . وكمقابل مبتذل عارضت به انطونيو ، ونماذجه هو الآخر لم تكن تعوزني . ثم أن البلاط والحياة والدسائس الغرامية في فيمار

---

٢٣ ـ المصدر السابق ص ١٤٢

Weimar كانت تشبه ما كان في فرارا Ferrara ، وفي وسعي أن أقول عن تأليفي هذا بحق : انه عظمة من عظامي ، ولحم من لحمي . لكن ما اغرب الالمان من قوم !! انهم بأفكارهم العميقة التي ينشدونها ويدسونها في كل مكان يجعلون الحياة أشد ايلاماً مما ينبغي ودون ما داع . فلتكن لديك الشجاعة ذات مرة لترك نفسك على سجيتها ، تجدد نفسك ، وتتناثر ، وتسمو وتتعلم ، وتتحمس وتنفعل لأمر عظيم ، دون أن تقول لنفسك دائما أن كل شيء سيكون عبثاً اذا لم يستطيعوا أن يكتشفوا في هذا كله فكرة مجردة .»(٢٤) وأنا أوافق غوته تماما في قوله ان مسرحية تاسو عظمة من عظامه ، ولحم من لحمه . ففي الوقت الذي يدير فيه حوادثها في فرارا وحول الشاعر الايطالي توركاتو تاسو (١٥٤٤ ـ ١٥٩٥) ويستحيي من التاريخ الفونسو الثاني دوق فرارا والاميرة ليونورا اختـه ، والفيلسوف السياسي انطونيو مونتكاتينو A. Montecatino وليونورا سانفتاله Leonore Sanvitale كونتيسة اسكنديانو الذين عاشوا في القرن السادس عشر ، فانه لم يقدم من أولئك ولأولئك الذين استحضرهم سوى الاسماء والقشور الطفيفة في معظم الاحيان . لقد كنا فعلا في بلاط فايمار ومع دسائس وقصص العشق هناك مع غوته ، وكارل أوغست ، والبارونة فون اشتين وسياسيي فايمار . ونحن نعرف مالاقاه غوته من اكرام وحفاوة وتقدير من قبل كارل اوغست الامر الذي أثار نبلاء فايمار في البداية ، الى أن قبلوه وأصبح من تلك الطبقة وفي سويتها ، فهو لم يكن يملك النسب الأفضل ولكنه كان يملك الكفاءة ، ولم يكن سياسياً ولكنه كان شاعرا ، وبعدها أصبح في فايمار سياسيا واداريا ووزيرا ، وكان يحظى برعاية وتشجيع بل واستلطاف محب من البارونة فون اشتين ، وربما اغضب هذا زوجها ، كما

---

٢٤ ـ مسرحية توركاتو تاسو ـ ترجمة د. عبد الرحمن بدوي ـ سلسلة من المسرح العالمي رقم ١٣٢ ـ وزارة الاعلام في الكويت المقدمة ص ٥ ـ ٦

كان محط أنظار الجميع ومثار اهتمـام النسـاء بشــكل خاص . وفي هذا كله ما يزعج سواه من العاطلين من الموهبة .

في المسرحية نرى تاسو منذ البداية موضوع الحديث ، فنحن مع الاميرة ليونورا وضيفتها ليونورا سانفتاله تتحدثان عن هذا الشاعر ورقته وعن قيمة الادب والشعر وعظمة الدوقيـات والامـارات التي تتزين بالمفكرين والشعراء والادباء ، ونلمس ان الاثنتين معجبتان بتاسو ويأتي الدوق الفونسو الى نزهتهما ولا يلبث ان يصبح تاسو موضع الحديث ، ويأتي تاسو ليقدم كتاباً ، هو ملحمة شعرية من وحي بطولة وكرم الأمير والأميرة ، ويكون نصيبه تاج غار من يد الأميرة بأمر من الدوق وهذا الامر يثير ثائرة حسد انطونيو السياسي الذي كان غائباً وحضر في تلك اللحظة وقد حمل انتصارات سياسية للدوقية فوجد أمامه شاعرا شاباً يفوز بأعلى اكرام عند الدوق ، فيقابل هذا بالفتور والاستهجان ويزعم ان الامير والاميرة يوزعان اكرامهما على من لا يستحقون . انه الحسد المقيت الذي يبدأ مسيرة التوتر والصراع والانفعال في هذه المسرحية ، بعد ان كانت تدرج على نغمات الحب والشعر والفكر الهادىء والعواطف النبيلة . وهذا الموقف يوقظ أعنف مشاعر تاسو ولكن الاميرة تهدئه وتطلب منه أن يكسب عطف الرجل ووده وان يستفيد من تجربته، فهما رجلان لاغنى عنهما في البلاط .

وينساق تاسو بوحي من الاميرة الى كسب صـداقة انطونيو ، ويعرض عليه هذه الصداقة بود ولطف . ولكن انطونيو يقابل ذلك ببرود وتعال واحتقار، يدفعان الشاعر الى أن يستل سيفه ليدافع عن كرامته وليدفع الاذلال الذي الحقه به انطونيو بعد أن عجز المنطق والكلام الهادىء عن تحقيق شيء ايجابي . ويأتي الامير والسيف مسلول بيد تاسو فتثور ثائرته ويحكم على تاسو ، وعندها يزداد حنق الشاعر ويستسلم ولكن الثورة في داخله عارمة . وتتحرك (سانفتاله) وقد واتت الفرصة لتأخذ هـذا الشاعر الى قصرهـا في فرارا ، واذا نجحت

يصبح شعره فيها وتفوز بحبه لها وتخليده اياها ، وتكاد تنجح في ذلك ، وتصبح الاميرة المحبة المحبوبة ضحية . وفي مشهد الوداع بين تاسو والاميرة تفيض عواطفه ولا يتحكم بنفسه فيريد ان يقبلها الامر الذي يثيرها فتدفعه عنها رافضة، وفي الوقت نفسه يدخل الامير وانطونيو ، فيواجه الامير هذا الموقف بالاحتقار ، ويريد أن يعرض تاسو للعقاب ، ولكن انطونيو ، الذي وصل الى مايريد ، يحمي تاسو ويقف الى جانبه بلطف ، مستصغرا هذا الذي كان بنظر الاخرين كبيرا .

هذا هو الهيكل العظمي للحدث في مسرحية تاسو ، هذه هي القصة ، ولكن المعالجة ، الحوار ، خلفيات المواقف هنا هي الاساس . وتكاد تتلخص المواقف الرئيسة في التضاد الحاصل بين طرفي الصراع : تاسو وانطونيو ـ او قل غوته ورجل البلاط الفيماري ـ اي بين البطل والبطل المضاد / انتاغونيست وبروتاغونيست / Antagonist — Protagoniste

فالمسرحية في هذه الخلاصات التي يقدمها انطونيو عن تاسو ، وتاسو عن انطونيو ، وهي بالتالي تحليل رائع لموقف الموهوب من العاطل من الموهبة ، وبالعكس ، كما هي في الوقت نفسه تحليل من غوته ، عميق ومثير ، للشاعر وتجربته الابداعية وحياته ونظرة الناس له وتقويمهم لسلوكه . لنسمع انطونيو السياسي يهين تاسو الشاعر من خلال وصف هو أعظم انصاف وتحليل لعبقرية الشاعر ونفسيته . يقول انطونيو لاليانورا (المشهد ٤ من الفصل الثالث) :

« اني اعرفه منذ وقت طويل ، ومن السهل معرفة حقيقته ، لأنه من التكبر بحيث لايخفي شيئاً . احيانا يغوص في اعماق ذاته ، كما لو كان العالم كله محبوسا فيها ، وكما لو كان هذا العالم الذي استغرق فيه يكفيه ولاشيء مما يحيط به يبقى في نظره . انه لا يفعل شيئاً للامساك به ، انه يدفعه وينطوي على نفسه ، راضيا عن ذاته ، وفجأة يخرج من ذاته باندفاع ، مثلما تنطلق الشرارة التي لا ينتبه اليها احد فتشعل الحريق في المنجم ، سواء كان ذلك عن

سرور أو عن الم ،عن غضب او نزوة هوى ، هنالك يريد ان يمسك بكل شيء ، وان يملك كل شيء ، هنالك يجب ان يتحقق كل ما يتخيل ، ويريد في لحظة ان ينبثق ما يحتاج انضاجه الى عدة سنين ، ويريد في لحظة ان يزول مالايستطيع ازالته إلا مجهود السنين الطــوال . ويطلب من نفسه المستحيــل كيما يعطي لنفسه الحق في ان يطلبه من الآخرين . وروحه تريد أن تحيط بالغايات العليا لكل شيء ، وهو أمر لا يكاد يفلح فيه رجل واحد من بين ملايين الناس ، وهو ليس ذلك الرجــل ، فينتهي بالانطواء على نفسه ، دون أن يصلح مــن أمر نفسه شيئاً . »(٢٥)

اما تاسو فيقول عن انطونيو (المشهد ، الفصل ٤) لإليونورا ايضا :

« صدقيني ؛ ! ان القلب الاناني لا يستطيع أن ينجو من عذاب الحســد الضيق . ان مثل هــذا الرجل يمكن ان يغتفر لإنســان آخر الثراء والمكانة والتشريفات ، لانه يقول لنفسه : هذه الخيرات انت تملكها أو تقــدر ان تملكها بالارادة والمثابرة ، ومتى ما رضي عنك الحظ . لكن ما لا يستطيع الا الطبيعــة وحــدها أن تمنحــه ، وما لا يستطيع اي عمــل واي مجهــود ولن يستطيــع ابدا أن يبلغه وما لا يستطيع الذهب ، ولا الســيف ، ولا المهارة ، ولاالمثابرة، الظفر به ـ هذا هــو ما لا يغتفــر لاحد ابدا ان يملكه . انه لايحسدني عليه ؛ وهو الذي يتوهم بروحه الفليظة انه قادر على اغتصاب الرضا من آلهات الفن ؛ وهو الذي يصف افكارا استقاها من شعراء مختلفين فيتصور نفسه شاعرا ؛ انه لأسهــل عليه أن يسلم لي برضا الامــير ، وان كان يود أن يحتكره لنفسه وحده ، من أن يسلم لي بالموهبة التي زودت بها بنات الآلهة هذه ذلك اليتيــم المسكين الذي هو انا . »(٢٦)

---

٢٥ ــ المصدر السابق ص ١٠١

٢٦ ــ المصدر السابق ص ١١٠

على هذين التناقضين عاش التوتر في مسرحية تاسو التي اشتملت على استغراق في التحليل وعرض لوجهات نظر وأفكار وآراء في الفن والادب ، أعاقت أحيانا بعض مشاهدها عن أن تكون رشيقة ، ورشحتها الى بعث الملل آنا . ولكن الوضوح - كما هو العهد بغوته - كان متوافرا في المسرحية .

ونستطيع أن ننظر الى مسرحية تاسو على أنها فصل في سجل كلام الحكمة، وتسجيل الراي عند غوته . واذا كان قد أسلم في نهايتها الشاعر تاسو الى السياسي الهادىء انطونيو ، فانه لم يغلّب غير الموهوب على الموهوب في الحياة ، وانما تلاءم مع ما يجري فيها إبان عصره .

الحوار في هذه المسرحية يميل الى الطول غير المرغوب في بعض المشاهد من حيث البنية الفنية ، وربما رأينا - من منظور عصرنا - أن في هذا بعض الانتقاص للقيمة المسرحية (الدرامية) الا أن الادب الرفيع كان مقبولا في عصر غوته ، وما زال مطلوباً بل ومفتقدا في عصرنا .

● ● ●

فاوست FAUST

حكاية الدكتور فاوست التي اصبحت مصدرا لعدد من الشعراء المسرحيين والروائيين ، والتي أخذت في بعض صيغها شكل الخرافة أو « الاسطورة » على حد تعبير بعض الباحثين - مع اعتراضي على استخدام الكلمة - هذه الحكاية لم تكن مجرد خيال شعبي نمّا حدثا ، وقصة لا أساس لها . ذلك أن فاوست وجد فعلاً في المانيا في كنيتلنجن Knittlingen وقد ولد عام ١٤٨٠ م وتوفي في ستوفن - برسغو Staufen - Brisgau نحو عام ١٥٤٠ م . ووجد على النحو الذي اشير اليه في حوادث الروايات والمسرحيات المكتوبة عنه تقريباً ،

وقد أخذ الشعراء مادتهم مـن كتاب أو نشرة ظهرت في فرانكفورت الماين عام ١٥٨٧ لها الطابع الفولكلوري ويظهر فيها فاوست متعطشاً للذة وللعلم في آن معاً ، ولديه طموح لتحقيق ذلك كله ، وأنه يبيع نفسه للشيطان الذي يستخدمه مدة أربعة وعشرين عاماً طامحاً الى تحقيق ما يصبو اليه من طموح علمي وارواء لغرائزه على غناها وتنوعها ، ووصول الى المكاسب المادية والمعنوية جميعاً .

وكان أول من تناول هذه الشخصية في المسرح الشاعر البريطاني كريستوفر مارلو ١٥٦٤ ـ ١٥٩٣ Christopher Marlowe الـذي كتب مسرحية بعنوان « مأساة الدكتور فاوست »(٢٧) عام ١٥٨٨ ، وقد سبق ظهورها ذلك المشروع أو المحاولة التي بدأها لسينج الكاتب الالماني ولكنه لم يخرج الى الوجود.

ومسرحية مارلو تناولت فاوست شاباً طموحاً طامعاً غير مجرب ، يريد أن يحصل على المعرفة واللذة ، ونراه يغامر من أجل الوصول الى ذلك ويصل الى ابرام عقد مع مفستو فليس لتحقيق ما يصبو اليه ، وليصل الى استقرار وراحة فيما ينشد الاطلاع عليه من معلومات وما ينشده من ملذات ، ان لديه أسئلة كبيرة وكثيرة عن الكون والخالق والجنة والجحيم ومصير الانسان بعد الموت ، عن القدر والسحر والعلوم ، ويريد أجوبة عليها ، ونراه يرفض بعض الاجابات التي يقدمها مفستو فليس من منطلقات منطقية أو معرفية . ويجتهد في وضع بدائل وافكار ونظرات فلسفية وتفسيرية للكون ، وعندما يبرم العقد مع الشيطان ينتقل الى ممارسة السحر الذي طاع له نتيجة العقد المبرم ، وهذا يؤدي به الى أن يصل الى مكانة مرموقة لدى مشاهير عصره من أمراء واصحاب دوقيات ، ويكسب منهم الحظوة والمال ، ويخـوله العقد الوصول الى تحقيق

---

٢٧ ـ ترجمها نظمي خليل ونشرت في سلسلة روائع المسرح العالمي رقم ٢٥ من مطبوعات المؤسسة المصرية العامة للتاليف والترجمة والطباعة والنشر ١٩٦٢ .

آمال ورغبات منها على سبيل المثـال تقبيل هلن الجميلة تلك التي قامت مـن أجلها حرب طروادة . . ولكن النتيجة التي يصل اليها فاوست مارلو هي القضاء التام على كل أمل لديه في التوبة أو الخلاص مما هو فيه . ان الخير والشر تنازعا في نفسه ، كما عرضا له خارج نفسه على شكل شخصين متصارعين متنازعين يريد كل منهما أن يشد فاوست الـى جانبه ، وينتصر الشر ويكون انتصاره حاسماً في النهاية حيث تلقي الشياطين القبض على فاوست وتحمله الى الجحيم فهو في قبضة الشيطان حتى بعد أن انتهت مدة العقـد .

وخلال الفترة السابقة على انتهاء العقد كان فاوست نهباً للصراع والتنازع في بعض اللحظات بين مثله واحساسه بضرورة التوبة والتوجه الى الله ، وبين قوة الشر التي تقنعه بأن لا جدوى من ذلك فقد التصقت به لعنة الرب ولا فكاك ولا مخرج له ابدا . وعندما يعرض الخير مقولـة تحمل معنى « لا تقنط مـن رحمة الله يا فاوست » يكون حكم الشر وحكم مفستوفليس الذي يملك نسخة العقد ، ان لا رحمة تنتظر واللعنة حلت وانتهت ، وفاوست ملك للشيطان ، وعليه ان يوفي العقد بنصوصه . وكان فاوست يلتزم ويطيع الى أن آل به الامر الى مـا آل اليه .

ولا نلمس في مسرحية فاوست مارلو ذلك الصراع العميق الدقيق الذي يجعلنا ندخل العالم الذاتي ـ الداخلي ـ لفاوست الانسان ، بمقدار ما نلمس فاوست المعنى المجرد أو الفكرة التي قصـد مارلو عرضها ، بما تتضمنه مـن تصوير للصراع بين المثل والواقع الخير والشر، الشيطان وعقيدة الانسان وايمانه .

ولم تأخذ شخصية فاوست وموضوعه الاهمية التي لهما في عالم الادب والفن، الا بعد أن كتب الشاعر الالماني غوته مسرحيته فاوست حول هذا الموضوع .

بدأ غوته كتابة مسرحية فاوست عام ١٧٧٣ وكان ما قدمه من مشاهد ، ونشره أول الامر عام ١٧٧٣ ـ ١٧٧٤ بشكل اورفاوست Ur Faust أو فاوست

الاصلية ، ولم تنشر الا عام ١٨٨٧ ولكنه عاد الى المسرحية مرة اخرى ، واعاد النظر فيها ، واخذ ينشر اقساماً من الجزء الاول منذ عام ١٧٩٧ ونشره كله عام ١٨٠٨ وبدأ التفكير والتخطيط لكتابة الجزء الثاني منها بدءاً من عام ١٨١٦ إلا أنه لم يبدأ الكتابة والانتاج الفعليين الا عام ١٨٢٦ حيث نشـر بعض المقاطع المتفرقـة في فترات متفرقة أيضا وفي عـام ١٨٢٧ أو عام ١٨٢٨ وقـد اكتملت المسرحية ونشرت عام ١٨٣١ . وفي قول ١٨٣٢ وهي على ما هي عليه في جزئيها. وبعد أن تناول غوته موضوع فاوست تناوله كلنجر Klinger الالماني في رواية عام ١٧٩١ ولينو Lenau عام ١٨٣٦ .

● ● ●

ماساة فاوست FAUST (٢٨)

نحن في الجزء الاول من مسرحية فاوست للكاتب والشاعر الالماني غوته ، أمام الدكتور فاوست وقد بلغ به السأم من حياته بين الكتب وأنابيب الاختبار، والتجارب الفاشلة ، حداً جعله ينظر الى عمره من جهة والى ما هو فيه من جهة أخرى على انه ضياع لم يثمر شيئاً . فبعد أن درس العلوم والطب والفلك والرياضيات ، وتعمق في دراسة الدين والشريعة والقانون والفلسفة ، وأعمل بصره وبصيرته في الكون والكائنات من حـوله ، وانصرف الى العلم والملاحظة والتجربة والتدقيق ، بعد هذا كله وصل الى جهل أشد ، بالكون والخليقة ، وبالانسان ومصيره ، وأحس أنه لم يكسب راحة الجاهل ولا أوصله علمه الى

---

٢٨ ـ اعتمدت على النص العربي المترجم مـن قبل محمد عوض محمد ـ منشورات لجنـة التاليف والترجمة بالقاهرة الطبعة الثالثة عام ١٣٧٧ هـ ـ ١٩٥٨ م . ثم اطلعت على ترجمة سهيل أيوب بعد ذلك .

حقيقة أو معرفة يرتاح اليهما . واخذت تدب في خلاياه حسرة على ما ضيع من وقت وما أضاع من فرص، فها هو شبابه قد انقضى وهاهو يتقدم بخطا حثيثة الى القبر دون أن يسعد أو يرتاح ، ولسان حاله ينطق بحال ومآل أمثاله حين يقول :

« لقد ثوى الهم في أعماق القلب ، وهوهناك دائب يخلق للمرء آلامه الخفية، ولا يقر له قرار حتى يذهب بالسرور ويقضي على الراحة متذرعاً الى ذلك بكل وسيلة وسالكاً لذلك كل سبيل ، فتارة يجعل من دورنا ومنازلنا ، ومن زوجنا وولدنا مثاراً لأحزاننا ، وطوراً يثير آلامنا من خشية النار المتقدة أو السيل الجارف أو الخنجر المرهف أو السم الزعاف ، واننا لنرتعد فرقاً من ضربات لن تقع علينا ونبكي حسرة على شيء لن يضيع منا أبداً . »(٢٩) لقد انقضى أمله في الوصول الى سعادة من أي نوع ، ونغصت ساعات عمره ، واشرف على اليقين من أن ذلك كله باطل الاباطيل ، ولا جدوى من السير في هذه الطريق ، وحتى تفكيره في الانصراف الى السحر والاكتفاء بكتاب « نسطر أداموس » وما فيه في مجال ذاك العالم ، عالم السحر ، لم يقده الى راحة بل أوصله الى زجاجة السم ، فوضع من ذلك « الشافي » شيئاً في كأسه وودع آماله وأحلامه والعالم الجميل ، وقبل أن يرتشف ما في الكأس ارتفعت أناشيد عيد الفصح ودقت النواقيس وعلت التراتيل فصرفته تلك الأنغام السماوية عما عزم عليه فعاد الى الحياة .

ترك غرفته وتجول بين الناس وأحس بدفق الحياة وببعض معانيها . وفي هذه الاثناء كان « مفستوفليس ـ الشيطان » قد ابرم عقده مع « الرب » على اغواء هذا العبد الصالح والمؤمن المقرب من خالقه ، والذي كاد يقطف حصيلة جهده ، هداية آلهية وعناية شاملة . في هذه الظروف والشروط النفسية

---

٢٩ ـ فاوست تاليف غوته ص ١٦

والاجتماعية ، يتقدم مفستوفليس من فاوست ويعود معه الى بيته في هيـأة كلب ، وعند ممارسة فاوست لبعض السحر نرى الكلب ينتفخ حتى يصبح في حجم الفيل ، ويخرج منه الشيطان ليقابل فاوست ويفتنه ويغويه ويزين له الدنيا ويحبب اليه الانصراف الى ملذاتها ، بعد أن قضى عمرا طويلا في تحصيل علم ومعرفة وهداية دون فائدة ، ويوافق فاوست على الخروج الى حانة فيورياخ ، وفي هذه الأثناء ياتي أحـد طلاب العلم فيقابلـه مفستوفليس في هيئـة عالم ، آخذاً مكان فاوسـت ، وبكلمـات وعبارات مبطنـة ماكرة يصرفه عـن رغبته الجادة بالعلم . وفي حانة فيورياخ يجو مفستو فليس ان فاوست لا يصل الى ما يريده أن يصل اليه من المجون والنشوة والتعلق باللذة ، ويؤمن أن عامل السن له دوره الكبير ولذلك يأخذ فاوست الى الساحرة حيث تسقيه من ذلك الأكسير الذي يعيد الشيخ شاباً فيصل به الى غاية ما يريد ، اذ أن هذا الشاب فاوست الذي أصبح يدعى « هنري » وقـد عاد الى الشباب ، أصبح مفتوناً بالنساء . وفي مثل سنه يرى المرء كل امراة ملكة جمال ويهيم بها ، فكيف اذا كانت الفتاة التي يراها على قدر من الجمال ، وهذا ما يحدث لفاوست عندما يرى في الشارع مرغريت ، الفتـاة البسيطة عائدة من الكنيسـة فهي لبراءتها تذهب الى الاعتراف دون أن ترتكب أي ذنب . ويتعلق فاوست (هنري) بتلك الفتاة ويريد أن يراها ويصل الى ما يريده منها في اليوم نفسـه ، ويطلب الى الشيطان أن يوصله اليها ويمهد لذلك بهدايا لم تر فتاة مثلها قط .

ويكون لفاوست (هنري) ما طلب من الشيطان ، حيث يتمكن في الليلة ذاتها واثناء وجود الفتاة خارج البيت من الدخول الى حجرتها والتنعم بتلك الرائحة العذبة والأناقة الواضحة في ترتيب المكـان ، ويترك لها صندوقاً من المجوهرات ، ويخرج عند وصولها ، دون أن يلقـاها وتفاجأ الفتاة الساذجة البريئة بوجـود المجوهرات الثمينة والعقـود الفاخرة في صندوق بحجرتها ؛

ولكنها لا تجرؤ على أخذ المجوهرات أولبسها وانما تسلمها لأمها التي تقوم بتسليم ذلك الكنز الى القسيس ، ويرى القسيس في هذا العمل فعل خير كبير للأرملة وابنتها ، كما يرى فيه دفع شر واثم عنهما كان يمكن أن تقعا فيه . وتكون تلك مناسبة يقول فيها غوته رأيا في الكنيسة ورجالها في عصره ويأتي ذلك على لسان القسيس الذي يقول لمرغريت كما يروي إبليس :

« يا ابنتي هكذا يكون التـدين والصلاح . ومن قاوم الشهـوة وحارب المعصية نال الفوز والنجاح . أما الكنيسة فلن يضيرها هذا . لأن لها معدة قوية . وكم ابتلعت دياراً واقطاراً واكلت الممالك بعد الممالك ، فما اشتكت من التخمة يوماً ولا من عسر الهضم . الكنيسة وحدها يا ابنتي العزيزتين تستطيع أن تهضم المال الحرام . »(٢٠)

ويندم الشيطان ويأسف ويغضب أيّماغضب لوقوع الكنز بيد القسيس . ويكون اشد حذراً ، واقل استجابة ، واشد حرصا على التأكد من النتائج ، عندما يطلب فاوست « هنري » هدية أثمن لمرغريت ويصر على ذلك الاصرار كله.

في هذه المرة يقدم (هنري) بمساعدة مفستوفليس الكنز الجديد الى مرغريت بصورة غير مباشرة ويقوم ابليس بمهمة اغرائها لحمله الى بيت جارتها مارتا . وهناك يصبح مهد اللقاءات الآثمة ـ أو قل المباحة بنظر ابليس ـ هناك يبقى الكنز لتتزين به الفتاة من آن لآخر تحت تأثير مارتا واغراءاتها ، ويلتقي (هنري) بمرغريت التي تستعذب لقاءه وتنسجم معه ، ويشغل ابليس مارتـا ويتلاعب بها .

يكشف لنا غوته من خلال هذا اللقاء مدى استعداد المرأة للتقلب وقدرتها على الاغواء والإغراء ، واسلوبها في الوصول الى ذلـك ،ويسخر من وفائها .

---

٢٠ ـ فاوست ص ١٠٢

فمارتا التي ينقل اليها ابليس نبأ وفاة زوجها وهو متخف بزي رجل صديق ، تحاول إغراء ابليس نفسه عندما يلمح لها بأنه يمكن أن يكـون بديلا لزوجها ، ولا ينجو منها الا بصعوبة .

ما يهمنا الآن هو تلك العلاقة التي ربطت بين هنري ومارغريت فقد أخذت تتطور وأصبح فاوست (هنري) لا يطيق صبرا عن تلك الفتاة ، وصار يلتقي بها في بيتها وقد آذاه وجـود امها لأن الاخـيرة تعكر صفو لقائهما . فما كان من مرغريت إلا ان دست السم لأمها وقتلتها ، وذهبت مع حبيبها الى أبعد الحدود في علاقتهما ، فحملت منه ، وصارت في قبضته . أما (هنري) فاوست فقد اصبح الآن في قبضة الشيطان ، وهو يحاول أن يقطع عليه كل طريق للخلاص من تلك القبضة ، ولذلك يدفعه الى قتل فالنشتين أخي مرغريت ، ذلك الشاب الذي كان يعتز بطهر اخته وعفافها ، والذي آذاه أن تؤول حالها الى ما آلت اليه بسبب فاوست . فتصدى لإبليس وفاوست وهما يحاولان التقرب من بيت مرغريت فشاغله ابليس بالسيف وطلب من فاوست أن يطعنه وهكذا كان فقتل فاوست فالنشتين وسبب هذا فضيحـة علنية لمرغريت التي زادها فضيحـة حملها من فاوست .

وهكذا أحكم الشيطان خطته وأحكم غوته بناء مسرحيته وتشابك خطوط شخوصه . ففاوست أصبح أسيرا في يد الشيطان وتسلط عليه الأخير : بالخمر فالمراة فالقتل ، واغرقه فيما ينتج عن ذلك كله . ولذا لم يفلح فاوست عندما اراد ان يتخلص من قبضة ابليس في لحظة من لحظات الصحو واشراقة الضمير .

وتأتي المرحلة الاخيرة من ضغط ابليس على فاوست ، أوقـل استسلام فاوست للشيطان . تأتي هذه المرحلة حينما تصل مرغريت الى حالة من السقوط والفضيحة لاتحسد عليهـا ولا تستطيع ان تخفيها ، ويتخلـى عنها (هنري) فاوست تحت تأثير الشيطان الذي يبعده عنها ويغرقه في عوالم من الاغـواء ،

ويدخله في عوالم من احتفالات الشياطين ومشاركة المجـان والعابثين لينسيه مرغريت وذلك الحب الذي كاد يجعله مهووسا بالاخلاص والاخلاق .

ان مرغريت تقتل ابنها بيدها ، تغرقه في مستنقع ، وترزح بعد ذلك تحت عبء كوابيس ضميرها ، ويقبض عليها بجريمة القتل وتسجن بانتظار تنفيـذ حكم الموت فيها ، وفي السجن نراها تنتظر دون أمل ذلك الذي كان لها حبيبا ولابنها ابا ، والذي قتلت من أجله أمها وراح في سبيله وبيده اخوها ، تنتظردون فائدة . ويمر فاوست بلحظات يقظة ضمير وتذكر لتلك الفتاة ، ويصر على أن يراها ولاتنجح محاولات ابليس في صرفه عن هذا ، وعندما يعرف (هنري) فاوست انها في السجن يلح في ضرورة تخليصها من المصير الاسود الذي ينتظرها ويتفق هو وابليس على ذلك ، وعندما يقابلها في السجن يكون حديثها مؤثرا من خلال الجنون واليأس وانعدام الثقـة بالناس ، تلك الحالات الـتي سيطرت عليها ومنعت تسرب نور الامل الى نفسها . يقابلها فاوست في السجن ويكون كلامها قطعات من عقل وعاطفة ، وهذيان مجنون ونواح شخص بائس على نفسه ومصيره ، انها تذكر ذلك الحبيب الذي كان (هنري) عندماكان وفياومخلصا وعاشقا ، تقبله وتتعرف فيه على ذكريات واهـاب شخص كان عزيـزا وكان الحياة عندها ولكنها ، لا تقبل أن تخرج معه من السجن رغم معرفتها بالمصير المظلم الذي ينتظرها ، انها تذكرنا بأوفيليا هاملت وقد وضعت تاج الازهار على راسها وبدأت هذيانها المحموم على ضفاف النهر حيث غرقت ، التأثر كبير في هذا من غوته بشكسبير والشبه واضح بين لمحات من مرغريت ولمحات من اوفيليا .

ترفض مرغريت الخروج مع فاوست مـن السجن وتموت آخر كلمـات فاوست : (اتبعيني) تموت عند عتبة السجن حيث يستجيب لنداء ابليـس بضرورة الخروج من السجن قبل أن ينكشف الامر وتضيع الفرصة ، وعندما تبقى مرغريت سجينة يقول ابليس :

« كتب لها الهلاك » . فترد عليه جوقة الملائكة بقولها : « كتب لهاالنجاة»

وبهذه الكلمات تنتهي مسرحية فاوست « المأســاة » ونقف على حقيقــة ان فاوست لم يستطع ان يخرج من قبضة الشيطان ، ولاتمكن من رؤية طريــق الخلاص او نوره لأن ضميره انطفأ في جو الخمر والخطيئة والجريمة ، ولم يعد يأمل في رحمة الله ، وسيطر الشيطان على نفسه تماما .

ان غوته يضعنا في مواجهة انسان يخوض التجربة والامتحان الصعب ، امتحان الحياة بحلوها ومرها واغراءاتها ويغوص في دوامة الصـراع القاسي المستمر بين الخير والشر في نفسه وفي الوجود ، ان ما يقدمه المؤلف ملحمة تصور صراع الانسان ونوسان روحه بين هذين القطبين اللذين يتمحور حولهما الفعل الانساني في الوجود كله ، ونرى في ظلال ذلك التنازع في كيان الانسان بين العقل والقلب،الروح والجسد،والفضيلةوالرذيلةونرى فاوستوقد أخلص للعلم والمعرفة على حساب جسده وعاطفته ومتعة الحياة ، ولم يفز بمعرفة تغنيه أو تنجيه مما يحيق به في الحياة.. ونراه يعود الى الشباب تحقيقا لحلم طالما تاق ويتوق اليه الانسان ، ولكنه حتى بعد تلك العودة التي جاءت بعد عمر من التجربة وغنى في المعرفة والعلم ، يقع في أخطاء قاتلة ويجره الشيطان الى مهاويه كما يجر اي غر جاهل ضعيف، ويصبح فاوست تلميذا ناجحـا في أداء ما يطلبـه الشيطان او يؤمل فيه .

اننا نقف مع غوته في هذه المسرحية علىخلاصة حكمه ورايه في سلوك طريق الخير وطريق الشر ، وفي الاستسلام لرغبات الجسد وتطلعات الروح ونستنتج ان المغالاة في كل من المشيتين ليست ملائمة تماما للطبيعة الانسانية . وكأنما كتب على الانسان ان يشقى في الحياة سواء كان هذا النموذج أو ذاك ، وهـو لايكون أحدهما الا علىحساب الآخر، قطبان يصنعان الصراع فيالحياة ويعطيانها معنى : الخير والشر ، الرحمن والشيطان . العقل والقلب ، العاطفة والواجب ... الخ في هذه المسرحية نجد حوارا متميزا في عمقه يسود بعض المشاهد ،

ونقف على مناجاة لفاوست في المشاهد الاولى تذكرنا بحوارات هاملت الذاتية . وفيها بنية فنية مسرحية لا تخلو من اجادة وتميز لولاما يشوبها من استطرادات احيانا وما تتعرض له من اقحام مشاهد ليست من المسرحية وشخوصها في شيء خاصة في مشاهد « ليلة والبورغ » والصراع في هذه المسرحية يسير على نمطين متماشيين في تطور الحدث وفي بنية الشخوص ، نجد هذا في الرهان بين الرب والشيطان على فاوست أتحصن هو من الهوى والخطأ والرذيلة ، أم هو على استعداد للانحراف حتى بعد أن بلغ ما بلغ من عبادة وعلم وحكمة ؛ ! ويدخل الشيطان التجربة وفي نفسه خوف من عدم النجاح، وينتظر الرب النتيجة وهو شبه واثق من صلابة عبده فاوست .

ونجد فاوست مشتت النفس يتنازعه الخير والشر ، الرغبة في ارواء طموح الروح والعقل ، والرغبة في ارواء حاجة الجسد ، نجده مسرحا للصراع الفكري المتضاد حتى في حكمه على الطريق التي سار فيها أو تلك التي تنازعه نفسه في سلوكها . . ونجد ذلك الخط المزدوج في اقدام فاوست على ما يعرضه ابليس واحجامه أو رغبته في العودة عن ذلك ، ويبقى هذا محتدما في نفسه الى ان يعود شابا ، عندها يمضي قدما في طريق العشق وما ينتج عنه ، وعندما يغوص في التجربة ويقطف وردها ويغص بشوكها يتمنى لو يعود نقيا حكيما عالما كما كان، ولكن هذا النزوع نفسه تخالطه أمور مشوشة لا تجعل فاوست يحزم أمره . ان الازدواجية التي تشكل صراعا داخليا وترددا يغني الصراع الخارجي ، هذه الازدواجية ترافق فاوست وتغني العمل وتدخل الحيوية الى النص .

ونجد شيئا من هذه الثنائية عند مرغريت ولكن نماذجها كما ذكرت تظهر اكثر ما تظهر عند فاوست .

وفي المسرحية نقف على جمل وعبارات وافكار تدل على مصادرها العربية والاسلامية ومنها بعض معاني وعبارات من القرآن ، وحكم منثورة هنا وهناك .

لم أتعرض هنا الى الجزء الثاني من فاوست ولا الى بعض المسرحيات الاخرى التي كتبها غوته ، ومعظمها غير هام ، ولا يغير شيئا في معرفتنا لمسرحه من خلال النصوص السابقة . ومن بين تلك النصوص التي لـم اتعرض لهـا : كلافيجو Clavigo كتبها عام ١٧٧٤ ويبدو أنه أخذ موضوعها عـن بومارشيه الفرنسي وتأثر فيها أيضا بهاملت واميليا غالوتي للسنج ، وليست ذات شـأن كبير ، ومسرحية أخرى بعنوان ستيللا Stella كتبها عام ١٧٧٥ في موضوعها جراة بالنسبة لمجتمعه وتقاليد ذلك العصر ، حيث يقدم لنا بطلا يحب امرأتين ويعيش معهمـا في آن معا وبشيء من الوضـوح أو قل بالصراحـة وعندمـا اعاد صياغة هذه المسرحية غير نهايتها وجعل البطل والبطلة ينتحران .

أما النصوص الباقية له فهي مشـاهد ، أو ملاه من نوع الفارس Farce أو مسرحيات ليست هامة ولا ناجحة أتم بعضها كتاب آخرون بعد وفاته .

● ● ●

إن فضل غوته على الأدب المسرحي الألماني عظيم ، فهو وشيللر ظاهرتان يصعب أن تتكررا في تاريخ المسرح الالماني ، ويحق للألمان أن يفخروا بهما ، ويرى بعض الباحثين لغوته أفضالا كثيرة على الحياة والثقافة والمجتمع في المانيـا ، أسوق منها قول هـ . ف . غارتن الذي يقول : « أدرك غوته ، في أواخر أيامه ، الخطوط غير الواضحة تماما للعالم كما عرفناه ، وما زالت لغته تعتبر النموذج الارقى للنثر الالماني ، ويعتبر مفهومه عن الشخصية المثل الاعلى الحي لكل مثقف الماني . » (٣١) ولكن ما هو دور غوته ومكانته في الأدب المسرحي العالمي ، وهـو الشاعر الفذ ، الانساني النزعة ، العظيم الأثر ؟ !

---

٣١ ـ الدراما الالمانية الحديثة . تاليف هـ.ف غارتن ص ١٤

سأكتفي هنا بايراد قول للناقد المسرحي البريطاني الاردايس نيكول Allardyce Nicoll الذي أرى فيه بعض الانصاف . يقول نيكول : «إن غوته من أكبر كتاب عصره ولا شك، إلا انه لم يكن بكل تأكيد احد عظماء الكتاب المسرحيين . بالرغم من اهتمامه الزائد بالمسرح وانشغاله الجاد بشؤونه ، إلا أن مسرحياته تكشف عن عجز غريب في تفهم مستلزمات المسرح حتى بدا وكأنه لم يستفد البتة من عمله كمدير لمسرح فايمار . إن الافكار تحتل المقام الأول في مسرحياته ، وتحل المجادلات الفكرية محل الحركة المسرحية ، وتختفي العظمة المسرحية الحقة في لجج من التعبير الذاتي للفن ، الذي هو صفة من صفات الرومانتيكية » (٣٢)

ويبدو لي أن نيكول غلب عليه قليلا ، عند اصدار هذا الحكم ، روح عصرنا المشبع بالحركة ، والذي شهد متغيرات الحداثة والتقنيات ، فلم يراع ظروف غوته وجمهوره وعصره وتقنيات مسرحه عندما أطلق حكمه هذا الذي يبقى رغم مظهر القسوة فيه أقرب الى الانصاف .

وفي ضوء هذا الذي عرضت ، من هو غوته ؟ ! وما هو دوره في عصره ثقافيا واجتماعيا وما نظرة الناس اليه ؟! وماهو دوره في صنع الشخصية والمثل العليا الألمانية حيث كان، كما يقول غارتن ، مفهومه هو المثل الحي للألماني عنها ؟! في رواية آلام فرتر التي كتبها غوته عام ١٧٧٤ وكان لها تأثير كبير جدا على الشباب الالماني ثم الاوربي وانتشر تأثيرها فيما بعد في الآداب العالمية ، وبلغت ذروة تأثيرها على الشباب الالماني في أحداث المبالغات العاطفية عند جماعات فرتر وعصبة الارواح ، في هذه الرواية يبرز امر جدير بالتأمل في الأثر الذي أحدثه

---

٣٢ ــ المسرحية العالمية. تاليف الاردايس نيكول ــ ترجمة : د. عبد الله عبد الحافظ متولي ــ منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي المصرية ج ٢ ص ٢٦

غوته على الشباب وتكوينهم ونظرتهم للآخرين ، في مشاعرهم الفردية وربما القومية . فقد وصل الامر المرضي عند الشاب همبولدت متأثرا بفرتر أن اعترف « بأنه تملكه نوع من الشهوة لايجاد تعارف بينه وبين أناس على جانب من الامتاع والمؤانسة لدراستهم وتصنيفهم على غرار دراسة مجموعات الحشرات تحت المجهر » وتحتوي رسائل شيللر والاختين لينجفليد على كثير من الفقرات العاطفية من النوع الحاد النغمة نفسه ، فهل تكون تلك الافكار التي ظهرت نتيجة لاندفاع حركة (العاصفة والقوة ١٧٧٠ – ١٧٨٥ Strom und Drang التي تعهدها هردر HERDER وتأثر بها ودعمها فيما بعد كل من غوته وشيللر ، هي التي بذرت بذور التطرف القومي حتى نما وتحول الى التعصب المرضي عند بعض الالمان في فترة لاحقة من الزمن ؟ !

ربما ، ولكن غوته بذر فقط بذور الاصالة لامته وكان دفعه الناس باتجاه الحس القومي يتواكب مع شعور انساني فياض ، وانطوى انتاجه على انصاف كبير لحضارات وثقافات أخرى ، وكان ما يأخذه عليه مجتمعه من « أنه فخور متعجرف واناني متكبر ، وانه ارستقراطي مزهو بنفسه » كان هذا الى جانب ما « سيطر من حقد الناس عليه حتى بين المقربين اليه » في فترة من الزمن . نوع من الدفاع عن تقاليد اجتماعية وقيم ثابتة خرقها غوته باقامته مع امرأة بسيطة في بيت واحد دون زواج . يقول شيفر أحد مؤرخي غوته في هذا : «إن الأمة لم تغفر لأكبر شعرائها هذا الخروج على العرف والعادة . وهذه العلاقة النصف الزوجية كانت سببا كبيراً في قلة تقدير الناس لأخلاق غوته ، وفي الحكم بأحكام قاسية عليه وعلى تآليفه » (٢٢) ويقودنا هذا الموقف الى تذكر موقف انكلترا والبلاط والشعب فيها من « نلسون » صاحب النصر المؤزر على اسطول نابليون في معركة الطرف الاغر ، حيث لم يغفر له أحد علاقته المشبوهه بامرأة السفير برسي ، في حين غفر له الانجليز كل شيء مخالف للقانون الدولي

وللاعراف والمواثيق والتقاليد الدولية ، غفروا له الجريمة والغدر والقسوة وغير ذلـك ، ولم يغفروا له تلك العلاقـة الغرامية بالسيدة برسي وخيانة واهمـال زوجته . فالشعوب لها مواقف تتخذها وأحكام قاسية تصدرها على أولئـك الذين يسيئون الى تقاليدها ولا يحترمون أعرافها ، ويجرحون حسها العام ، مهما قدموا لها .

وهذه حال غوته مع معاصريه الذي أظهروا له عدم الاحترام بل والحقد واتهموه مرات بالخيانة ، رغم ما قدمه لوطنه ولثقافة أمته ولمجتمعه من خدمات لا تقدر . وكان هناك قانونا يقول : على المواطن الجيد أن يكون نظيفا ومحترما دائما حتى يسلم من الاحكام القاسية ، ولن يشفع له ما قد يقدمه من خدمات جليلة للآخرين اذا ما ارتكب حماقة ما .

وللوقوف على مجمل حالة مجتمعه وبلده في عصره ، وموقفهم منه ، ودوره في الحياة الثقافية والاجتماعية الالمانية سوف أكتفي بايراد هـذا القول للمؤرخ فشر صاحب تاريخ أوربا في العصر الحديث يقول فشر : « مما امتازت به حالة الامبراطورية الالمانية في ختـام القرن الثامن عشر ، أن غوتهالذي خلق الأدب المستحدث في بلاده ، لم يكن مسيحيا ،ولابطلا، ولاوطنيا . ومع هذا فانه في معنى واسع عميق،ليس يوجد فيجيش المحررين الالمان،من يداني هذا الشاعر الفحل مرتبة،او يوازيه فيجلائل الاعمال. فانه بتلكالروائع الفخمة الجبارة، فيالنظم وفي النثر ، اعتق الأمةالألمانية من خضوعها النابي للأدب الفرنسي ، الذي كان منذ حرب الثلاثين عاما آفة على العقل الألماني القومي . فان منظوماتة الغنائية تنبعث غضة نضرة من هوى محب عاشق ، ونثره الهادىء الجاد الأبيض هو على الدوام واسطة من وسائط نقل المعرفة الايجابية الحقة والتأمل الناضج .ولا يشوه أدبه البتة تعرض لفلسفة ما وراء الطبيعة الغامضة ، أو أفكار غير ممتثلة امتثالا

كاملا . ولقد كتب في علم البصريات ، وعلم النبات ، ودرس اللغات الشرقية والطب ، وجلب الى العلوم ما هو أندر وأقيم من مبدأ القياس المضبوط ، الا وهو فن الإلهام . فمؤلفاته حافلة بالأفكار والإقتراحات التي وجدت في العصور التالية ذات قيمة ونفع . » (٢٤)

● ● ●

٢٤ ـ تاريخ أوربا في العصــر الحديث ـ ص ٩٥ تاليف : هـ . أ ل . فشــر ـ منشورات دار المعارف بمصر .

غوته في زمننا *

د. هانز يواخيم برنهارد

في الثاني والعشرين من آذار سنة ١٨٣٢ وافت المنية يوهان فولفغانغ غوته في فايمار . فانتهت حياة شاعر ظلت طيلة ثمانية عقــود ذات دائرة تأثيرات واسعة ، مخلفة أعمالا غنية كثيرة التنوع بين قصــائد ومسرحيات ، وروايات وملاحم شعرية ، وشعر قصصي ومخطوطات نظرية فنية . كان لها صدى كبير اثناء حياته ايضا . فعبر شاعر رواية آلام فرتر (١٧٧٤) بصدق عن أحاسيس الكثيرين من معاصريه وكذلك مسرحية (فاوست) التي احتلت مكانة عالمية .

لم تقل قيمة أعمال غوته وما حصلت عليه من مجد وشهرة في العقود الزمنية التي تلت وفاته ، فاختير اسمه ليكون العلامة المميزة للقرن الثامن عشر المنصرم اثناء الحديث في مجالات الفن والأدب فسمي عصر غوته . بالتأكيد كانت هناك آراء متضاربة في درجة تقييم وتكريم غوته وكذلك في الدوافع التي حدت الى كبار

★ المحاضرة التي القاها البرفسور د. هانز يواخيم برنهارد ، نائب عميد كلية علوم اللغات والآداب بجامعة روستوك في المانيا الديمقراطية وذلك بمناسبة اسبوع تكريم الشاعر الالماني الكبير يوهان فولفغانغ غوته في دمشق بالمركز الثقافي لجمهورية المانيا الديمقراطية بدمشق .

ابداعه الفني ، وطموحات ما زال بعضها قائما حتى الآن لقبول فقط أعمال غوته الشباب الهائج الناقم او نزعات نادت زمناً طويلا لعزل غوته عن الأرض والمجتمع والواقعية التي ارتبط بها بكل أحاسيسه ، والابتعاد عن النظر اليه كانسان وانما الحكيم والكائن الطيب كما قيل .

ان الذكرى المائة والخمسين لوفاة غوته مناسبة لنا لتكريمه كواحد من كبار ، بل من أهم الشعراء الذين انجبهم الشعب الالماني والذي كان له اشعاعات عالمية ومستقبلية من خلال أعماله . لكننا منذ الثلاثينات من قرننا هذا لانستطيع التحدث عن غوته والتاريخ الألماني والأدب دون ان نفكر ونذكر المكان الذي يبعد كيلومترات قليلة عن بيته الذي عاش فيه ما ينوف عن الخمسين سنة في ميدان فراونبلان في مدينة فايمار ، حيث بنى الفاشيون الألمان معسكر الاعتقال (بوخنفالد) احد الشواهد الرهيبة للبربرية والاهانة الانسانية . ان الذكرى المائة والخمسين لوفاته مناسبة كافية لنؤكد لغوته مدى ارتباط فكرنا وممارستنا بفكره والروح الانسانية التي تبرز في أعماله .

علاوة على ذلك فانه من الضروري لنا أن نرى غوته ككل ، لأننا لانريد ان نستعرض جانبا من ارثنا الثقافي أو ننظر اليه بعين واحدة . اننا نسير على هدى غوته صاحب الجملة القائلة : (اكتسب ما ترثه عن آبائك لتمتلكه) ومايريد المرء امتلاكه فعليه أن يستولي عليه كلياً ولا يمكن اختيار ما يناسب المرء فقط . وهذا يتطلب استعراض الحياة والأعمال والزمن بشكل كلي . اننا نعترف لغوته بعظمته الانسانية وتفرده ، ونعلم حق اليقين بأنه حيثما يوجد ضوء فهناك ظلال وأن العظمة الانسانية تنجز الفعالية والنشاط وليس بالعزلة ، وهذا النشاط لابد وأن تتخلله اغلاط واخطاء . ستكرم جمهورية المانيا الديمقراطية غوته هذه السنة بأساليب متنوعة . وستشمل الاحتفالات كل المستويات من مهرجان مجلس الوزراء وحتى الاجتماعات في ورش العمال — على سبيل المثال حوض السفن في روستوك — . وانني أرى أن اجتماعنا هو جزء من التكريم الكبير لغوته .

ارجو ان تسمحوا لي ان اعبر عن مشاعري الشخصية وفرحتي وشكري الجزيل كعالم واديب من جامعة روستوك في جمهورية المانيا الديمقراطية لفرصة التكلم عن غوته امامكم وتكريمه سوية والارتباط المشترك بفكره . هنا أرغب بشكل خاص ان ابرز فكرة وهي ان هذا التكريم لغوته لايعني تعبيرا عن استعلاء المالك ولا عن الحق الوطني . ولا عن العنجهية القومية التي غالبا ما أخفاها الماضي الألماني تحت اسماء غوته او شيلر وبتهوفن او فاغنز . وكذلك روج لها أيضا بشكل علني ، ان اعترافنا واجلالنا لغوته عبر عنه الشـــاعر الاشتراكي الكبير برتولد برشت في انشودة للأطفال بسيطة رائعة عام ١٩٥٠ حيث قال : « لا أعلى ولا ادنى من الشعوب الاخرى نريد ان نكون » ويتابع (ولأننا نحسن هذا البلد نحبه ونحمية ، يبدو لنا أن بالغ حبنا هو كما حب الشعوب الاخرى لبلدانها.) وكما قلت ان الموضوع لا يعني استعلاء المالك حينما نكرم اليوم غوته وانمـا تحقيق جزء من سياستنا الثقافية المستمرة التي تحتل فيها رعاية الأرث الأدبي والموسيقي والفني مكانة هامة . ان احترامنا لهذا الأرث وللتقـاليد الثقافية له جذور حسب راينا في المجتمع وفي الفهم التاريخي العميق للتطور العالمي . يترافق هذا الاجلال مع التصور انه لايمكن بناء نظام اجتمــاعي عادل تتوفر على الدوام المقدرة على الحياة دون المحافظة العصرية والحيــوية على افضــل واهم افكار المفكرين العظماء للاتجــاه الانساني في العــالم .

ان تكريم غوته ليس فقط احياء ذكر شاعر كبير من خلال مناسبة سريعة عابرة ومجددة ، انما هذا جزءمن سياسة مستمرة تخدم تحقيق رفاه الشعب ، سياسة تبني قاعدتها على أفضل التقاليد الفكرية للشعب الألماني . اذا نظرنا الى تاريخ الحركة العمالية الألمانية نتثبت من أن احترام وتقدير التقاليد الثقافية كانمنذ البدايةجزء منادراكهاللعالم. اننانعيكيف تكتسبالمعرفةابتداء منالنوادي التعليمية والمؤسسات الاخرى اللاحقة وأنه من الضروري والثابت الدخول ، في النضالات اليومية من أجل التطوير الاجتماعي . وكما أظهرت أعمال فرنس

ميرنغ وكلارا تستكين فاننا نعتبر أن الادب الكلاسيكي البورجوازي والادب العالمي عامة ما هو الا جزء هام في قيادة القضايا الاجتماعية . ويمكننا تتبع هذا التطور ابتداء من احتفالات تكريم غوته عام ١٩٤٩ وحتى تكريم المهندس المعماري الكبير كارل — فريد ريش شنيكل في العام الماضي . وفي العام المقبل سوف نحيي ذكرى المصلح الالماني والمبدع اللغوي مارتن لوثر . فلم يكن ولن يكون مجرد تأكيد لاحترام رفيع ، وانما اختيار وتحصيل « واستقصاء » لما يساعدنا في عصرنا . لقد اكد غوته في احدى جمله انه من الضروري كتابة التاريخ مجددا من وقت لآخر .

أن هذا الراي يتلاءم مع فكره الديناميكي الجدلي ويتقارب في اسسه مع آرائنا ، لأن العمل الادبي الحيوي ليس كتلة جامدة عديمة الحياة ، وانما ابداع يسمح باكتساب جوانب جديدة فيما لو عولج بوجهات نظر جديدة ومستوى جديد من المعرفة . لأن الزمن لا يمكن أن يتوقف ، وهذا ما يدعو الأفراد وكذلك الانسانية الى اكتساب الخبرات ووجهات النظر الجديدة . بهذا يتضح تقريباً جوهر الاختبار الذي ينبغي على كل عمل فني من العصور الماضية ان يجتازه بشكل دائم ومتكرر حياله . كذلك فان من مبادىء غوته التي تحفل بها أعماله قوله (على المرء أن يؤمن بالحياة المتقدمة .) فلنعمل بهذا المبدأ ولنقتفي خطاه . فنتبين أن الشعر العظيم يستحق الكلمة التي استخدمها غوته في معرض حديثه عن (فاوست) حين قال : ان هذا الشعر لا يمكن تحديده أي انه لاينضب . انطلاقا من هذه النقطة نريد أن نفهم أيضا الموضوع المطروح أمام اجتماعنا : الا وهو غوته في زمننا . ان التوكيد في الألمانية له قيمة في الدلالة ، وهكذا أستطيع أن أحدد التوكيد لأقول غوته في عصرنا أي عندها يصرف النظر عن العقود الماضية .

ومن الممكن تتبع موضوع النبرات المختلفة في تقييم غوته انطلاقا من كلمة التأبين التي القاها الواعظ يوهان فريد ريش زور يوم دفن غوته في ٢٦ آذار ١٨٣٢ انتقالا الى خطبة غرهارد هاوبتمان في ذكرى تأبين غوته في آذار ١٩٣١ في جامعة كولومبيا — نيويورك وصولا الى خطبة توماس مان في سنة ذكرى غوته

١٩٤٩ ــ انني اتصور أن الاهتمام بهذه الناحية سيزداد عندما نتكلم عن غوته في زمننا واعني الزمن الذي بدأ وتميز في بلدنا بالتحرر من الفاشية وبالجهود المضنية والمكثفة والناجحة لإعطاء كل البشر امكانية التطور والتفتح والتي مثلت الهدف الأسمى لتطلعات الشعراء الكلاسيكيين الألمان . على هذا النحو نرى أن أعمال غوته حية مؤثرة وحيوية دون أن ندخل في تفاصيل كل خطوة . وهذا يعني اعترافاً وتقديراً لمفهوم حياتي ولفكر يتعلق بالانسان والعالم والتي يمكن فهمها على خير وجه بتعبير المفهوم والفكر الانســـاني .

انني من جيل كان على عتبات الوجود الفكري الواعي الذي تعلم وتعرف على عالم هذا الفكر الانساني لأول مــرة بعد عام ١٩٤٥ وبعد القضـــاء على الفاشية ، وتفهم معانيه الكاملة وحجمه ومضامينه . فكان الدخول الى عالـم غوته الفكــري والأدب الكلاسيكي الألماني عامة عملا مثـيرا مهيجاً لكل القوى الفكرية والروحية . ان الالتزام بالثبــات المتكــامل للشخصية والالتزام بالعمل الدؤوب لخدمة البشر والانفتاح على الجديد في التاريخ كان حجر الزاوية في رؤية الفكر الانساني المتعلقة بالعالم والانسان وهذا ما أنجزناه وما زلنا أيضاً بصدد انجازه ولم نوف معانيه وفعاليته حقها حتى اليوم . لقد خلف لنا غوته أعمــالا متنوعة وافرة . وبالتأكيد فانها مختلفة في تأثيرها الشعري وفي مضامينها . لكننا لن نجد فيها أي مقطع فيه تراجع عن الايمان بالاتجــاه الانساني . ان الاتجاه الانساني يعني عند غوته أساسا مسؤولية الفرد في السلوكية المسخرة لخدمة التقدم الاجتماعي والأخلاقي . وشيء طبيعي أن نجد عند شاعر سار في محيط واسع أشياء مثيرة وأيضاً أجواء خيبة الأمل والزهد . لكن ما يثير الاعجاب دائماً الدعوة المتجددة للمشاركة في تحقيق الجديد في المجتمع ــ فبدون حركة لا يمكن سماع الشهادة التي عبر عنها غوته في رسالته المؤرخة في ٦ تشرين الثاني عام ١٨٣٠ المرسلة الى صديقه تسيلتر وقد جاوز الثمانين من عمره اذ كتب « لايصلح في النهاية الا شعار : الى الأمام » ان الأعمال الادبية التي كتبت حاليا حول غوته

لاحصر لها . فالمراجع حول (فاوست لوحده تملأ مجلدات . فماذا يمكن لمحاضرة قصيرة أن تقدم ؛ ضمن هذا العمق والاتساع وما نجده من ضخامة . فلندخل في اصغر شيء على أفضل وجه ، ولنبحث عما قليل عن غوته حتى الآن عبر قصيدة مؤلفة من أسطر قليلة ولنتسائل عما يمكن أن توحيه الينا خن الشاعر .

في سنة ١٨١٥ كتب غوته قصيدة بعنوان (الرمز) هذه القصيدة لاتتميز كثيرا بعذوبة لغتها وبجمال صورها ومجازها ويجب ترجمة مضمونها دون صياغة شعرية قد تتطلب وقتاً اكثر مما هو متاح لدينا . قال غوته :

(يغطي المستقبل / آلاما وافراحاً / تدريجيا بالنظرة / لكن بثبات وبدون خوف / نندفع الى الأمام ــ . هناك في البعيد يتعلق غلاف ثقيل / مليء بالرهبة. هاجعة في الأعالي تستريح النجوم / وفي الحضيض القبور . لكن من هناك تنادي أصوات المفكرين / أصوات المبدعين / (لا تفوتوا فرصة ممارسة / قوى الخير الطيبة) / هنا تتشكل تيجان / بصمت أزلي تثني على المجدين جزيل الثناء.. ندعركم للأمل .) كتب غوته هذه القصيدة عام ١٨١٥ في زمن كانت فيه المانيا مقسمة الى ٣٦ مملكة وامارة اقطاعية وبشكل خاص في بروسيا ، وكانت هذه الفترة ايضا مرحلة للترميم الاجتماعي . فوقف الشعب ضد نابليون الذي حطم (الرايخ الروماني المقدس للأمة الألمانية) كما كانت تدعى حتى عام ١٨٠٦ ، واحتل واستولى على أوروبا حتى لقي الهزيمة الساحقة على أبواب موسكو عام ١٨١٢ . لقد تم الانتصار على المحتل الأجنبي نابليون ، لكن الأمراء النبلاء هم الذين جنوا ثمار النصر .

غالبا ما كان يوجه اللوم لغوته لانه وقف معارضا الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩ وكذلك الانتفاضة الشعبية عام ١٨١٣ التي لم يجهر بالترحيب بها . وفي الحالتين بني غوته تحفظه على فهمه الخاص للحالة الاجتماعية ، وقد اظهر التطور الاجتماعي صحة نظرته . ان النقل المجرد لأهداف وطرائق الثورة الفرنسية

الى المانيا المتخلفة اقتصاديا بالمقارنة مع انكلترا وفرنسا لم يكن مطلقاً في الحسبان . وفي الحالة الأخرى راى غوته في نابليون محتلا جلب معه بلا ريب منجزات تقدمية تتعلق بالحقوق المدنية التي لا يمكن تطبيق احكامها القضائية في المانيا عن طريق السادة الاقطاعيين لقد كان غوته مواطناً فخورا ومعتداً بنفسه عندما رفض الاعتراف بذلك ، لأن الزمن لم ينضج بعد . في حديث مع لودين أحد المؤرخين المعاصرين لغوته اشار الى التطور الاقتصادي وسكة الحديد التي سوف تساعد على ازالة العوائق الجمركية ، معتبرا ان القوة الاقتصادية القوية للمواطنين هي التي ستدعم وعيهم لحقوقهم . لـذا لم تكن مفاجأة اذا رأيناه في مرحلة الترميم الاجتماعي بعد عام ١٨١٣ يكتب قصيدة حماسية داعية الى الامام . (يغطي المستقبل ، آلاما وافراحا ، تدريجيا بالنظرة) :

تتكلم القصيدة عن علاقة الانسان بالعالم ، التي تتحدد من خلال العلاقات الجدلية بين حاضره وماضيه ومستقبله . ينطلق غوته من فكرة التقدم والاندفاع الى الامام وتحويل المستقبل خطوة خطوة الى واقع . لأن الفارق الى المستقبل ولا التفتيش فيها يساعد على الانطلاق . ولايوجد قوة مجهولة تعلو عليه فلا يليق بالانسان الخوف والرعب . (بثبات وبدون خوف نندفع الى الامام) .

يقول غوته (نحن) ولا يتكلم بعمومية او يقصد جماعة محددة . ان (انا) الشعرية مثلما (نحن) تقال في الأبحاث الشعرية ولاتمثل الفرد أو مجموعة قليلة وانما تعني الانسان الذي يمثل الانسانية . ولا ينظر الى طريق الانسانية هذا بانه سهل وممتع الاستمرار فيه . وانما تغطيه آلام وأفراح في وحدته المركبة . ان القصيدة لا تقدم وعودا مستهترة او آلاما غير قابلة للتحقيق . انها تنبهنا الى مسؤوليتنا بصدد الطريق الى المستقبل ولا تلقى المسؤولية على قوة مجهولة. ان وجهة النظر التي تتحدث عنها هذه القصيدة « وغوته في الستينات » توجز ما اعترى انجازه حتى ذلك الوقت فلم تقلل من انتاج الشاعر بل على العكس تظهر

مدى عبقريته في فهم روح العصر وثقته ، عندما نقول عنها بأنها تعبر عن التفاؤل والايمان بالمستقبل للبرجوازية الاوروبية في مرحلتها المبكرة من تطورها الاجتماعي. لقد تحدث غوته في كتابه الموسع (الشعر والحقيقة) عن سيرة حياته وعن الظروف السعيدة التي واجهته وكانت مشجعة له . ولد غوته في ٢٨ آب ١٧٤٩ في فرانكفورت على نهر ماين . كان أسلافه من جهة الأب حرفيين . وكان جده محظوظاً بزواجه لوريثه الفندق الكبير (تسوم فايدنهوف) . وينحدر من أسلاف والدته الرسام الألماني الكبير لوكاس كراناخ . وهي ابنة رئيس المحكمة. وهكذا ترعرع غوته في كنف عائلة ثرية جدا . وكانت مدينة فرانكفورت (مدينة رايخ حرة) فلم تخضع لأي من الامارات الاقطاعية الالمانية الكثيرة . فتربى وتعلم على ايدي أساتذة خصوصيين — اذلم تطبق بعد الزامية التعليم واستطاع ان يطور نفسه الى انسان تتوفر فيه كل الشروط والارادة والأمل والرغبة والأهداف ليعبر من خلال الادب عن تطورا ت البشر وظروفهم على الأرض وما آثار معاصريه في المرحلة البرجوازية . فكان مهماً انحداره من فئة الطبقات البرجوازية لاتسيطر عليها الافكار الضيقة التجارية وطموحات التملك المكشوفة (في روايته — فيلهلم مايستر — جسد غوته ذلك في شخصية فرنر) . تتحد في تطور غوته سوية التعليم العالي والفكر من أجل سعة مجال التطور الانساني ، واحتقار حياة النبلاء الطفيلية ، والوعي لواجب الانسان للبناء المتكامل للشخصية . فيقول (ليس مثلنا الأعلى كائناً غريباً ميتاً وانما انسان متطور متكامل .) وهكذا صاغ لودفيش فوير باخ كآخر ممثل للفلسفة البرجوازية الكلاسيكية ومصير الفرد .

لنعد الى القصيدة (هاجعة في الأعالي تستريح النجوم / وفي الحضيض القذر) : يبدو الانسان هنا بين السماء والأرض منتظم في علاقة طبيعية ، عليه ان يكون واعياً لها . فالطبيعة : كانت احدى مفاتيح الزمن . ومن خلال الحق في الطبيعة اثبتت الطبقة البرجوازية وجميع البشر غير الاقطاعيين حقهم في التساوي في الحقوق .

وكان جان جاك روسو أحد الدعاة الكبار لهذه الرسالة . فالنظرة الى الانسان ككائن طبيعي وكشف أسرار الطبيعـة كـانت من المهـام التي لازمت غـوته ورعاهـا .

لقد تجسدت هذه النظرة في حقيقتين أولا في أبحاثه الخاصة في مجال العلوم الطبيعية وفي تواضعه وقناعته على الرغم من كل التمجيد لعظمة الانسان . اما فيما يتعلق بالبحث في العلوم الطبيعية فقد ساهم غوته طيلة حياته فيها فقد كان فخوراً (بنظرية الألوان) التي اكتشفهـا أكثر من فخره بأعمـاله الشعرية . واكتشافه لعظمة الفك الوسطي عند الانسان كان انجازاً كبيرا في مجال العلوم الطببعية في زمنـه .

اما فيما يتعلق بالتحفظ والتواضع فيعني ذلك مبدأ ارتباط الانسان بالطبيعة والمجتمع . فلا نجد عند غوته وفي تصوره للانسان التكبر والترفع . فلم يقل من باب الدعاية انه يشعر بنفسه انه كائن جمـاعي . وهـذا لايعني تناقضاً مع التأكيد على الشخصية والعالم الخاص ، الذي يختـاره كل فرد لنفسه . اما القضايا الأدبية فقد عالجها غوته بالتفصيل في أحد مقالاته بعنـوان (الاتجاه الردكالي الأدبي) عام ١٧٩٦ والتي تحتل مكانة خاصة ضمن مؤلفاته النظرية . يتحدث الشاعر فيها عن العبقرية والموهبة التي يفهمها بالخصوصية والتفرد للكائن الفرد وشروطها التي يرتبط بها كل شعر . انه يبحث عن الظروف لإبراز الكاتب الوطني الكلاسيكي ويذكر فيما يذكر : (بأن على الكاتب التعاطف مع الماضي مثل الحاضر) وكذلك (مع المحاولات الكاملة أو الناقصة لمـن سبقه) ويضيف (أن مخطوطاً هاماً مثل خطبة هامة ، فقط نتيجة الحياة ، وان الكاتب ليس الا شخص يبني العقبات التي يولد فيها وفيها يؤثر. كل واحد وحتى العبقري الكبير يعاني من عصره في بعض الأشياء ، مثلما يستنبط محاسن من غيره .)

يمكن ايراد امثلة بلاحصر حول طروحـات غوته الدائمة والمتكررة المتعلقة بالحقوق السامية للانسان من خلال التعبير الشعري ، وكان هذا الحق يعرض

دائما بصيغة الجد الجماعي . ان جدليـة الادراك والطموح من أجل الحيـاة والايمان بتحقيق (المتطلبات اليومية) كما يسميها غوته ، تمثل الكائن في عالم غوته . وهذا ما منع عنه الألاعيب الفكرية الخيالية أو الانسحاب الى الانغلاق الذاتي . ان هذه الرؤى تنطبق أيضاً على الفن : فقد قال غوته مرة (لانعرففنا آخر الا المرتبط بالانسان) . ويبرهن الارتبـاط بالانسـان ـ ونستطيع القول الارتباط الاجتماعي للفن هـذه الصورة حول الانسان مرة ثانيـة ، والتي دخلت عن طريقها الطبقة البرجوازية الساحة التاريخيـة . لقد طمح غوته ذاتياً لطرح هذه المسألة . وكان لديه كما راينا الشروط المادية لذلك لأن الامكانيات جانب والقوة والمثابرة لاستخدامها هو الجانب الآخر .

درس غوته في لايبزيغ وفي شتراسبورغ ، وبدأ نظم قصائد بأسلوب سهل جزبل على الطريقة الأناكريونتيكية او أدب الروكوكو (وهي واحدة من ثقافات البلاط الملزمة في الكتابة على النحو) لكنه سرعان ما تميز بأسلوبه الخاص . تعود بعض القصائد الى سنوات ابداعه الأولى مثل (الترحيب والوداع) بمطلعها (خفق قلبي ، بسرعة الحصان ... الخ) والتي تعد من أجمل ما كتب باللغة الالمانية . وفي شتراسبورغ قابل يوهان غوتفريد هردر أحد المفكرين من ذوي الانتباه الانساني في ذلك الزمن . هنا يظهر كم كان الشاب غوته منفتحاً من أجل تكوين الانطباعات والخبرات وبشكل أساسي للتعليم . لقـد كانت هذه صفات نوعية انسانية حافظ عليها دائماً . وهي المثل الأعلى لبقـاء الشخصية ، التي وجدت في أعمال غوته تعبيرها الاكثر نضجاً . ارغب في ذكر بعضها مثل فرتر وكذلك الرواية التعليمية التربوية العظيمة (فيلهلم مايستر) و (فاوست) . يدور عمل فرتر حول حق المواطن بالاستقلالية في تفكيره ومشاعره واحاسيسه ورفض التبعية المادية والنفسية للنبلاء . ان الحق في شخصية مستقلة هي سبب الحدة والافراط في الحساسيس عند الشخصية الرئيسية ، والتي اثبتت تفوقها على المشاعر المنمطة السطحية لأغلب أتباع النبلاء . عمل غوته في فترة نشوء فرتر في

محكمة استئناف فيتسلار ، انتقل غوته في سنة ١٧٧٥ الى فايمار بناء على دعوة الدوق كارل اوغست . هنا شغل منصب وزير ومدير المسرح ومناصب عديدة اخرى . فقدم الكثير من التنازلات ابان خدمته في البلاط ، ويعود الكثير مما توصل اليه الى أن البلاطالفايماري لم يكن من الرجعية وضيق الأفق مثلما في الأمارات الاخرى . اذا أردنـــا فهماً صحيحاً لمكانة غوته وكذلك الممثلين الآخرين للطبقة البرجوازية مثل فريدريش شيلر ، يتوجب علينـــا رؤية التناقض الكبـــير الذي عاشوا ضمنه . لقد كانوا من ناحية معبئين بالمثل العليا ويجدون أنفسهم لتحضير التصور الانساني الذي بدأت في تطـــويره الطبقة البرجـــوازية في صراعها ضد النبلاء . ومن الجهة الاخرى كان المواطنون في المانيا مغلوبين على امرهم والطبقة البرجوازية غير متطورة لاتستطيع ايجاد العلاقات بين هذه المثل والوقائع وفي بعض الحالات لاتستطيع عمل أي شيء من جراء هذه العلاقات السائبة ، مماحث على بذل المساعي العالية والانجازات الفنية الرفيعة التي كانت ضرورية . وهذا يبين ايضاً سبب تعلق الكثير من الاعمال الكلاسيكية بالمواد القديمة او الاسطورية والتعليم الشعري العالي للتصور الانساني البرجوازي . وهذا ينطبق على رواية (فيلهلم مايستر) التي يتناول فيـــها غوته عالم المسرح من اجل احتواء اعمال ومشاعر لم يجدها في محيطه . او اختياره للكتاب الشعبي (فاوست) لإظهار التساوي بين مصير الانسانية بعمق على الشخصية الواقعية لإنتاج غوته .

عودة الى القصيدة : لكن من هناك تنادي أصوات المفكرين / اصوات المبـــدعين /

لا تفوتوا فرصة ممارسة / قوى الطيبين .

عن طريق الصور الشاعرية للمفكرين والمبدعين يدعو غوته الى احترام كل ما سبق انجازه من قبل البشرية . ان هذه الصور — للمفكرين والمبدعين — تدفعنا الى تصور أفكار وشخصيات التاريخ الانساني التي ساهمت في تطور

الانسانية – اي كل ما يكون التقاليد الانســانية . لم يختر غوته نظرة خاصة كالمسيحية مثلا – للدعوة الى اتباعها ، فقد كانت تصورات المبدع مؤلهة للكون .

(لاتنسوا ممارسة قوى الطيبين قــوى الخير) انها ليست نداء أخلاقي رخيصا وانما حض للوعي الدائم للاستفسادة ولتشجيع الامكانيــات الطيبة ، والوقوف في وجه السلبية ، وعدم الرضوخ للمعوقــات . (هنا تتشكل تيجان بصمت أزلي، تثني على المجدين جزيل الثناء) ، وهنا تأتي التتمة الحاسمة لما عبر عنه ، وهي أن الايمان بهذه المبادىء لايفيد اذا لم يوقع ويصدق بالممارسة .

وفي قصيدة شهيرة اخرى يقول غوته (الانسان نبيل ومساعد وخير ، وهذا ما يميزه عما نعرفه من كل الكائنات) . ان هذه الثقة بالانسان وما فطر عليه من (قوى الخير) كما تظهر في عمل (فاوست) بشكل جلي ، كانت الجوهر الحنيفي للتصور الكلاسيكي البرجوازي حول الانسان والعالم . وقد عرفعنهما المفكرون في العقود المتاخرة . وعندما نرى في الأدب البرجوازي المتاخر ان الانسان كائن مقرف (كقطعة بلغمية) (كما ورد على لسان غوتفريدبن) فإنه ليس عجيباً الا ترتبط مثلهذه المواقف مع الفترة البرجوازية المبكرة ولاتقود الىفكرة غوته.

لقد كانت الفعالية عند غوته موجهة ضد الرثاء الذاتي . فالفعالية ترتبط بالثقة بالخيرعندالانسان كما الفن اللغوي في الأدب الرفيع. لقد وجهممثلوالبرجوازية المبكرةفعاليتهم الحادةضد السلبية والتلذذ الصرفوالكسل الطفيليعند النبلاء. وكان (برميثيوس) بالنسبة لغوته رمزاً للاحتجاج ، والقصيدة المهداة له تعبير عن الايمان بالتصرف المستقيل المسؤول . اذ يقول (العمـل أولا) وقد توصل فاوست الى هذا الحل أثناء ترجمته للانجيل . وهنا نريد أن ننتبه الى العلاقة المستمدة من السياق اذ لا يتعلق الامر بكينونة الخير وعـدم الالتزام ولابفعالية تحقيق ارادتها وتبقى بلا هدف . فيجب أن يتوجه التصرف الى مصلحة الخير . تنحىء القصيدة في نهايتها الى هذه النتيجة ، فمكن فيهم هذه العلاقة واخذها بعين

الاعتبار في فكره وممارسته ، فله الحق في أحد التيجان التي تتحدث عنها القصيدة، وهي غير تيجان النبلاء أو على الأقل تيجان نبلاء من نوع جديد . وهذا يبرز أن التصرف يجب أن يتناسب مع جوهر الانسان . يعطي تاريخ البشرية حتى ذاك الوقت على الرغم من كل الأهوال والفزع، الجرأة لغوته ليختم قصيدته ب (ندعوكم للامل) . ففيه التعبير المميز عن التفاؤل التاريخي للبرجوازية المبكرة. وهذا الامل لم يكن مبنيا أخيرا على الثقة بالشعب. تنبه غوته عن طريق هردر الى الاناشيد الشعبية كتعبير بسيط سليم غير قابل للخلط في الاتجاه الانساني. فلولا الشعر الشعبي لما كان لأعمال غوته هذه الاهمية على الرغم من سويتها الرفيعة في ذلك العصر ، الكل يعرف الأنشودة الشعبية الالمانية التي الفها غوته (وريدة المرج) المسر ومطلعها (راي صبي وريدة منتصبة . . . الخ) ولم يهتم غوته بالأناشيد الشعبية الالمانية فقط بل دائما الانكليزية والارلندية السربية وغيرهـا . وقد أشارت المؤتمرات الدولية التي انعقـدت في السنوات القليلة الماضية حـول الأناشيد الشعبية أن الاهتمام بها يعود الى زمن شتراسبورغ وهي دلالة على الموقف الاساسي لغوته . لقد وقف غوته ضد التجزئة ضمن الاتجاه الانساني فكانت الانسانية بالنسبة له العالم والعالم اتجاه انساني . واليه يعود استخدام مفهوم الأدب العالمي . وخير مثال يمكن أن ادلل به على عالمية شعر غوته هو (الديوان الغربي — الشرقي) .

مباشرة في السنوات التي أصدر فيها عمله (الرمز) بعد عام ١٨١٤ اتجه فكر غوته الخلاق الذي لايعرف الراحة الى المشرق . لقد نشأت الرغبة عند غوته للاهتمام بأدب وتاريخ المشرق منذ صباه . وشجعه هردر للاطلاع على دراسات تاريخ الحضارة في المشرق . في سنة ١٧٧٢ انشغل غوته بالقرآن نسخه (ميغرلين) وترجم مقطعاً من السورة السادسة ، وفي نفس السنة اصدر الجزء المسرحي (محمد) . وكمقابلة مباشرة لقصائد (الديـوان الغربي الشرقي) كان التعرف الدقيق على أشعار حافظ .

كتب غوته في ١٥ ايار ١٨١٥ الى ناشره غوتا (انشغلت بهدوء مطولاً بالأدب الشرقي للتعرف عليه عن كثب . ومراراً نظمت شعراً على طريقه وبفكر المشرق . وتتجه نيتي الى ربط الشرق والغرب والماضي والحاضر بطريقة مرحة وكذلك فهم عادات الجانبين واسلوب تفكيرهما سوية . ان عبارة (الفهم سوية) لايعني الا البحث عن الارتباط والتفهم ، والتعرف وتقييم طبيعة كليهما ، وتبادل ماهو مهم بينهما . ان (الديوان الغربي ــ الشرقي) أو (مجموعة القصائد الألمانية المتعلقة بالشرق) كما يفهم من العنوان مثال هـــام لما يمكن للشعر من انجازه في هذا التبادل والتفاهم . ويمكنني في الختام أن الخص اهمية غوته بالنسبة لزمننا في الايمان بالاتجــاه الانســاني المبسط ورفض الطليعة والتصوف وتفهم الشعب والدعوة للتصرف حسب فكر الشخصيات الكبيرة ذات الاتجاه الانساني في الماضي ، والسعة والانفتاح في الماضي ، في التفكير والرغبة المليئة حباً للانسان ولشعر الشعوب الأخرى والثقة والتفاؤل العميق رغم كل شيء بمستقبل سلمي مكون عبر السلوكية المستقلة . فالكل ينساب مع عبارات (كتاب الجنة) عبر التساؤل فيما اذا توجب على الراغب في دخول الجنة ان يكون شهيداً ، (بلاكثرة اسئلة / (بلا كثرة اسئلة / اسمحوا لي فقط دوماً بالدخول / فقد كنت انسانا ./

اشكركم جزيل الشكر لاصغائكم . . .

❀ ❀ ❀

بمناسبة مرور ١٥٠ عاماً على وفاته

يوهان فولفغانغ غوته

١٧٤٩ - ١٨٣٢

□ هاني الراهب

واحد من عمالقة الأدب العالمي ، باعتراف الجميع . ان لانتاجه من الضخامة والتعدد ما يشكل بحد ذاته ظاهرة . ثمة الشعر الغنائي ، وفيه يكشف عن تنوع فريد في الموضوعة والأسلوب . وثمة القصص ، الذي يتراوح بين الحكاية الخرافية ، التي أثبتت انهامنجم للمحللين النفسانيين ، عبر الكثافة الشعرية لرواياته الأقصر ، فالشكل الرمزي المفتوح لـ (فلهلم مايستر) . أما في المسرح ، فهناك المسرحيات النثرية التاريخية والسياسية والنفسانية ، و (فاوست) اللغز الحديث الشاسع . والى جانب هذا كله ، كان غوته آخر أوروبي يحاول الشمولية التي اتصفت بها شخصيات عصر النهضة : ناقداً ، صحفياً ، رساماً ، مدير مسرح ، سياسياً ، تربوياً ، فيلسوفا طبيعياً . ان كتاباته عن العلم فقط تملأ اربعة عشر مجلدا . غير أنه في الرسائل واليوميات والأحاديث ترك سجلاً هائلاً عن أسلوب في العيش والابداع يتجاوز تلك الثنائيات الدارجة في الفكر الغربي مثل : الوعي ـ اللاوعي ، الشعور ـ الفكر ، التفكير ـ الفعل ، النظرية ـ الممارسة ، المثالي ـ الواقعي ، التحليل ـ التركيب ، التأمل ـ العفوية ، الشكل ـ الحياة . ولقد توصل في الثانية والثمانين من عمره الى حكمة غالباً ما وصفت بأنها أولمبية ، بل وفوق بشرية . ومع ذلك ، فقد احتفظ حتى آخر ايامه بمقدرة على ان يهزه الحب أو الأسى حتى الاعماق . ولقد درّب

نفسه على نمط من العيش كيما يدرأ عنه سديم نفسه . غير أنه لم يفقد أبداً القدرة على سكب اشعار غنائية سحرية يتقطر فيها سر الحياة والحب والفكر الى ثقـــافية محض .

وقد منحت له موهبة خارقة حتى بالنسبة له في ان يدفـق ينابيع الابداع لكي يتم العمل الذي اصطحبه معه ستين عاماً . فعندما أنهى (فاوست) ، قبيل شهور قليلة من وفاته ، عهد به بتسليم سافر الى نقاد الأجيال القادمة كي يكتشفوا ما فيه من نقائص . ان آخر بيتين منه (أيتها النسوة الأبدية / خذي بيدنا الى الأعالي) يكثفان شعوره الخاص بالمحـور المركزي للوجود الانساني : فالمرأة كانت بالنسبة له باعثة القدرة في الرجل وقائدته الى الحضارة في وقت واحد ، مصدر الحياة الخلاقة وبؤرة أسمى مجهودات العقـل والروح . وكان ثمة في غوته تأرجح طبيعي لم يخل من الألم بين قطبي الوجود اللذين كانا يتلاغيان أحياناً ، والتزام فطري بالتغير والتقدم . وفي آخر رسالة كتبها ، أجمل ما اعتبر أحيانا أعظم أعماله ـــ حياته ـــ بأن ختم بالموافقة على النمط الاستقطابي المتوحد للنمو البشري ، واصفاً من العيش بأنه تأريث المواهب الولادية عبر الاستسلام الحكيم للايقاع الطبيعي في الميـول المتمـارضة .

بواكيـر

ولد غوته في ٢٨ آب عام ١٧٤٩ ، في (فرانكفورت آم مين) ، لوالدين من الطبقةالمتوسطة . ولم يكن قط عن امتداح هذه (المدينية) التي اعتبرها الأرض الناسلة لأروع ثقافة . كان والده ، يوهن كاسبار غوته ، من أصل الماني شمالي. وكمحام متقاعد تمكن من ان يعيش حياة من التفرغ للثقافة ، وسافر الى ايطاليا ، وجمع مكتبة تقليدية ومعرضاً للصـور في منزله المؤثث بأناقة . وكانت أمه ، كاترينه اليزابيث تكستور ، ابنة محافظ فرانكفورت . وقد أتاحت لابنها ارتباطات ثمينة مع مواطني المدينة الحـرة الأجلاء . وان اسمهـا ليشهد على المؤثرات

الانسانية التي حدت بواحد من اسلافها في عصر النهضة الى اقامة جسور بين الثقافتين الجرمانية واللاتينية . وهكذا فان غوته يوحد عبر الوراثة بين الميول المتعارضة التي سادت باستمرار في الأراضي الألمانية : الشدة العقلية والاخلاقية لأهالي الشمال ، والحسية الفنية السارحة لأهالي الجنوب . ومن بين ثمانية اطفال ، عاش فقط فولففانغ وكورنيليا .

في سيرته الذاتية (الشعر والحقيقة) ، التي كتبهـــا من منطلق النشدان الصريح لقراءة المعاني في الأحداث ، لاكتناه نسق الحياة القائم على الوحدة في التنوع ، والاستمرار ضمن التغير ، ترك غوته صورة لاتنسى عن طفولة سعيدة . ولقد أبرزت هنا ، وببصيرة نفسانية حادة، تشابكاته العاطفية المرتبطة بكورنيليا، التي وجدت تعبيرا عنها في التراسيم المديدة للعلاقة بين الأخ والاخت في أعماله، وتعلقه المشبوب بساقية بار تدعى غرتشن ، اعطت ظلا مسبقاً لنمط الرفض في كثير من قصص عشقه ، واتساع النظرة الاستيعابية التي جاءته مع الاحتلال الفرنسي خلال حرب السنوات السبع ، وتتويج يوسف الثاني في فرانكفورت ، بانطباعاته التي لاتمحى ذات المشاهد الوسيطة الزاهية ، والتدين الحار لحلقات التقوى التي اوحت له بملحمة نثرية عن يوسف النبي وقصيدة عن نزول المسيح الى الجحيم . وكان الجيش الفرنسي قد جلب فرقته الخاصة من الممثلين ، فأرثت عروضهم حباً للمسرح فيه كانت جدته قد اشعلته بموهبتها في مسرح العرائس . وقد أحب الأشياء الانكليزية نتيجة صداقة مع تاجر ثياب من ليدز (كان جـــد غوته لأبيه خياطاً زياناً) احبته كورنيليا حباً يائساً ، وقد رات نفسها بطلة في رواية لريتشاردسون .وكان رد فعل فولففانغ أن استهل رواية رسائل ، نوعاً من التمرن اللغوي يتمرن فيه اخوة بلغات مختلفة .

في تشرين الأول ١٧٦٥ ، ارسل غوته ليدرس القـــانون في جامعة لايبزغ التي درس فيها ابوه ، رغم انه شخصياً آثر دراسة الآداب الكلاسيكية في جامعة غوتنبرغ المؤسسة حديثاً ، حيث ساد نفوذ انكليزي . وبالمباينة ، كان في باريس

الصغيرة (كما سماها في فاوست) عالم مــن الرشـــاقة والأزياء جعل الشاب الاقليمي يشعر كسمكة في الماء . وكان التأثير الفرنسي الذي نقله غوتشد مايزال مسيطراً على المسرح ، بجهاز عروض لأفضل مسرحيات أوروبا المعاصرة . لكن غيليرت ، الذي كان في أوج شهرته ، قدم « الحساسية » الجديدة المستمدة من ادوارد يونغ ولورنس سترى وساميويل رتشاردسون وقد امتدح غوتهمحاضراته باعتبارها « أساس الثقافة الألمانية الاخلاقية ، » وتعلم منها دروساً لاتقدر بثمن بالنسبة لأسلوب الرسائل والسلوك الاجتماعي (ويمكن اعتبار كثير من الرسائل المحتدمة التي كتبها في هذه الفترة تمرينا منبئاً بـ فرتر) . كذلك تعلم من أوزر أن يحب الفن الاغريقي ، وأن يستعمل عينيه جيدا ، ويتقن ايما عمل تصدى له . فيما تلقى من زيارةالىدرسدن — فلورنسا الشمال ، كما دعاها هردر — روائع المعمار الزخرفي .

كان الحصاد الأدبي للايبزغ كتاب أغان على النمط الشائع ، اوحته على ما يبدو ابنة تاجر النبيذ ، الذي تناول غوته في حانته وجبة الظهيرة . ولكن ، لا هذا الكتاب ولا الذي يليه ، (المنشد الجديد) عام ١٧٦٩ ، توصلا الى اية عاصفة حقيقية . ومع ذلك فقد أعلن ، بفعل هذه النتف الأدبية ، قولته المشهورة التي أسيء فهمها كثيرا فيما بعد ، عن أن أعماله كلهــا كانت « نتفاً من اعتراف كبير . » وقد أضاف للكتابين مسرحيتين نجد فيهما بدايــات انشغاله الطويل بعلم النفس في أعماله اللاحقة — هذا الانشغال الذي ترافق مــع آخر يعادله ديمومة : الزخرف الذي امتزج بالتحليل ، وخاصة في (الديوان الغربي الشرقي) عــام ١٨١٩ .

العصف والشــدة

قطع مرض شديد اقامة غوته في لايبزغ ، فعاد في خريف ١٧٦٨ الى البيت. وقد عززت نقاهة طويلة فيه انصرافاً الى التأمل الداخلي والصوفية الدينية . كما

تعاطى الكيمياء ، وعلم الفلك ، والفلسفة التنجيمية ــ وكلهــا تركت آثاراً في (فاوست) . واذ شفي ، تقرر أن يتــابع دراسته القانونية في ستراسبورغ . كرحلة أولى الى باريس ، والسياحة الكبرى (التي لم تنجز قط) . واثبتت اقامته هناك انها نقطة تحول كبرى في كلا حياته وعمله . ففي هذه العاصمة الألمانية لمنطقة فرنسية، عاش ردة فعل على الجو المختلط العمومي في لايبزغ ، وأعلن تحوله الى المثال الالماني القوطي تحت التأثير العظيم للكاتدرائية الكبرى . لكــن التأثير الأكثر حماساً جاء من ي.غ هردر، الذي أمضى شتاء ١٧٧٠ ــ ٧١ هناك، ليعالج عينيه ، فمنه تعلم غوته الدور الذي تلعبه اللمسة وحس التداخل في نمو العقل ، ونظرة جديدة للفنــان كخالق يبدع أشكالا تعبر عن الشعور ، ونظرية جديدة في الشعر باعتباره لغة الانسان الأصيلة والأكثر حيوية واهمية ، وفضل اسلوب جديد في شعر الشعوب البدائية على النمو الذي ابدعه الإنجيل وهومر واوسيان . هذا الحس بالتلقــائية الملموسة ، ومرونة الواسطة اللغوية ، هما اللذان يشحنان الأشعار التي كتبها لفردريكه بريون ، ابنة قسيس سيسنهايم . انها تشــير الى بداية عهد جديد في الشعر الغنائي الألماني . وبعضها مايزال الأكثر شعبية حتى الآن ، مع انها ليست الاعظم ، في (كتاب أغاني) ، الذي يعبر بشكل مؤثر عن الذنب الذي شعر به من كونه هاجماً ورافضاً في الحب ، وخاصة في طبعه ١٧٩٠ . لقدكانت الاغنية الرعوية البسيطة فيه تكشف عن التخاصب المشترك بين الحياة والأدب ، الذيرآه عاملاً قوياً في التطور الانساني، وشرحه في (الشعر والحقيقة) .

لقد أعلن هردر أن الحيوية احدى علامات الشعر ، وتجد تعبيرها الأكثر حياة في العواطف التي يقدمها العرض المسرحي . واين ثمة ماهو أعظم من الشخوص الهائلة عند « شيكسبير القوطي » ؟ وبنشر (غوتز فون برليشنغن) عام ١٧٧٣ ، دشن دين شيكسبير بالكتابة عن معاصر الماني له وزودت حركة (العصف والشدة) بأول عمل رئيسي لها يتميز بالعبقرية . وكان بيان الحركة

الذي صاغه غوته قد صدر بعد عودته الى فرانكفورت عام ١٧٧١ : (عن الأسلوب والفن الألمانيين) .

مع أن الشاعر الشاب كان الآن محامياً ، غير انه وجد نفسه منخرطاً في دوامة واجبات اجتماعية وأدبية . ورغم حلوله في فتزلار ، لم يستطع سوى أن يكتب أشعاراً ظهر فيها إعجابه بالشاعر الاغريقي بندار ، وشعور نتردد بأنه ربما خلق ليكون عظيماً . وفي فتزلار عاش حباً جديداً ، هذه المرة مع فتاة ممنعة عنه منذ البداية : شارلوت بوف . وقد اظهر اخوها يوهان كريستيان تفهمـــاً عظيماً حتى ظهرت (آلام فرتر) عام ١٧٧٤ وبدا له أن العلاقة تعرضت للحملة الاجتمـــاعية .

لكن مادخل في صنع الرؤية كان أشياء كثـيرة الى جانب تجربة فتزلار : ملاحظات هردر الحارقة على افتقار تلميذه الشاب للسيطرة على الشكل والذات، وادانة لسنغ للمذهب الافلاطوني الحديث في الابداع الأدبي ، وانجذاب عابر بإبنة صوفي فون لاروش ، التي منحت للبطلة عينيها السوداوين على الأرجح . لكن اندغام هذه العناصر في حبكة لم يتبلور الا عندما نقل الى غوته نبأ انتحار احد معارفه في فتزلار بسبب حب يائس . لقد عصفت (آلام فرتر) بالعالـم الأدبي ، كما قال توماس كارلايل ، واعطت تسمية « للقلق الذي لا اسم له والسخط التائه الذي كان حينذاك يضطرم في كل صدر . » غير أن هذه الرواية الأولى ليست ابتزازاً عاطفياً للدموع . وليس الحب الخائب موضوعتها الرئيسية . انها ما دعاه القرن الثامن عشر « حماسة » : النتائج القاصمة لتعلق شديد بالمطلقات، اكان ذلك في الحب أو الفن او المجتمع او مملكة الفكر ، فالعقـل الـذي تلمس تناسقها ، وحاك انساقها اللغوية المتشابكة ، وعـالج التمييز الدقيق فيها بين البطل والرواية ، كان مدفـوعاً بعاطفة شخصية وشكلية معاً . وكان المقصود بالعنوان أن يذكر بآلام السيد المسيح ويجسد ما رآه غوته « اعترافاً شامـلاً » في تراث يعود أصلاً الى القديس اوغسطين .

الى جانب (فرتر) و (غوتز) ، ظهرت انشودات رائعة ، غنائية ودرامية، تتراوح بين تاثير بندار وتاثير شيكسبير : « قيصر » ، « اغنية محمد » ، « بروميثيوس » ، « سقراط » ، « التائه » . كذلك بدأ العمل في (إغمونت) و (فاوست) . وكتب مسرحيتي (كلافيغو) و (ستيلا) ، واوبريتين صغيرتين اوحتهما زخرفية المجتمع الذي عاشت فيه ليلى شونيمان ، خطيبته التي اغرقته في اوساط الترف والأزياء حتى احس بالاختناق ، هو المؤسس لحركة (العصف والشدة) . هذه الخطبة ملأته بصراعات قوية سرعان ما فر منها لاجئاً كعادته الى الطبيعة . وفي قصيدة كتبها عند بحيرة زيوريخ ، ولدت تلك اللغة التي عبرت في قصائد عديدة من هذا النوع ، والتي شعت ببساطة آسرة وصارت واسطة لدلالات لا تستنفذ . وبرحيله الى فايمار في تشرين الثاني ١٧٧٥ ، انفكت خطبتـه للآنسة شوينمان .

فايمـار

كان الذهاب الى فايمار نقطة التحول الرئيسية في حياة غوته . لقد مضى يزور الدوق الحاكم ، كارل اوغست . وظل هناك ، وظلت فيمار مقره حتى وفاته في ٢٢ آذار ١٨٣٢ ، رغم دعوة نابليون : « تعال الى باريس . » ومنذ ذلك الحين صارت السيطرة على الحياة همه الرئيسي . ان العنوان الذي اعطاه لروايته التالية ، (سنوات التمرس لدى فلهلم مايستر) ، ١٧٩٥ ــ ١٧٩٦ ، يوحي بذلك التمرس الذي تقتضيه سيطرة كهذه . وقد قام بذلك عبر ادائه المدهش لواجبات رسمية لا حصر لها ولا حد لازديادها ، كومها الدوق الشاب على كتفيه حتى صار يتعهد القيام بالاشراف على المناجم ، والري ومشاريعه ، وحتى تنظيم توحيد الألبسة الرسمية لجيش الدوقية الصغير .

كذلك تمرس ايضاً بتكريس عواطفه المشبوبة الى زوجة احد رسميي البلاط ، شارلوت فون شتاين . فللمرة الأولى وجد نفسه عاشقاً لامراة استطاعت

أيضاً أن تلاقيه على صعيد فكري. وعبر (١٥٠٠) رسالة تقريباً كتبها لها ، يمكن أن نرى انها صارت المبدأ المرشد لحياته ، تعلمه جمالات المجتمع ، وتهيمن على تفاصيل وجوده اليومي ، وتلهب خياله ورغبته ، ملحة في الوقت نفسه على علامة حشمة وفضيلة تقليدية . انها اخته ، لا اكثر . وهذا التصعيد الذي فرض عليه استطاع رغم اغاظته أن يوحي بتوغلات في الذات لا نجدها الا في علم النفس التحليلي ، وفي عذابات أوريست وتهدئتها من قبل إفيجيني ، في مسرحيته ذات الفصل الواحد (الأخ والأخت) ، ١٧٧٦ ، وفي قصائد جميلة أخرى مثل « كتاب ليل التائه » .

في هذه القصائد ، تكف الطبيعة عن أن تكون مجرد انعكاس لمزاجات الانسان ، وتغدو شيئاً موجوداً بحد ذاته ، خلفية لفكرة ، أو قوة غير مبالية بالانسان ، وحتى معادية له . وهذه الموضوعية الجديدة تنسجم مع انشغالات غوته العلمية المتزايدة . غير انها لم تمنعه عن الانفلات في موكب الابداع ، والتفاعل مع الطبيعة كقوى لاواعية . ولاهي حدّت من بعض انصرافه الى كتابة عدد من القصائد المتعة للبلاط .

ايطاليا

لم تكن هموم الدولة ولا هموم حب محبط مفضيتين الى الهدوء والوقت اللازمين لإنجاز أعمال لها من الجسامة ما لـ (إغمونت) أو (فاوست) أو (تاسو) أو إفيجيني) ــ رغم انه كتب الأخيرة نثراً عازماً على تقديمها على مسرح البلاط ، والقيام بدور اوريست فيها . وفي ايلول ١٧٨٦ ، وبسرية درامية ، انطلق في رحلته الايطالية المؤجلة منذ أمد طويل . كانت الرحلة موتاً وولادة جديدة في وقت واحد . ومن هذا المنطلق كتب رسائله عنها . لقد نشد تجديد ذاته ، كإنسان وفنان معاً ، وتعمد أن ينبت عن ماضيه العاطفي والأدبي والثقافي ، هازئاً بـ « الحماقات القوطية » التي ادعاها ذات يوم ، نابذاً ضريح

جوابيت في فيرونا ومفضلاً عليه الأعمدة اليونانية المنقوشة في المتحف ، معطياً مجرد ثلاث ساعات لفلورنسا ومتجاهلاً تماماً امجاد اسيسي ومفضلاً عليها معبد منيرفا ، متعطشاً للوصول الى روما « عاصمة العالم القديم » ، وباحثاً عن كل ماهو إغريقي ، عن كل ماهو هوميري .

هناك استمد حساً جديداً بالشكل ، يبدو واضحاً في تنقيحه للمسرحيات الاربع التي اخذها معه الى ايطاليا . وقد نشر (فاوست ، كسرة) عام ١٧٩٠ ، وهي تدين لتلك الفترة باتجاهها نحو رمزية ثقافية مذهلة ، أين منهـا فكرته الدرامية الأولى التي ظهرت في (فاوست الأصلي) ، التي كتبها من قبل . كذلك ارتقى نثر (إغمونت) الى صعيد الشعر الدرامي ، عبر تكثيف البنية الكلامية ، بحيث تبدو الموسيقا ، عندما تغمر كل شيء ، ذروة حتمية للتحـول التدريجي والانشداد المفاجيء للثيمات . وعلى هذا النحو يتدامج الجانبـان ، الشخصي والسياسي ، للمشكلة ، وما بدأ كرسم درامي لفرد جهنمي يتحـول الى مأساة فكرة الحرية نفسها ، مصيرها في عالم محكوم ليس فقط بالحساب والدسيسة وإنما بتقاطعات لايمكن التنبؤ بها للأفراد والأحداث . ان اغمونت وكليرشن ، الشخصيتين الأحب بين مخلوقات غوته ، هما تجسيدان لحرية داخلية هي شكل رفيع متوتر للاستقلال السارح عند أهالي الأراضي المنخفضة .

أما في (توركواتو تاسو) ، فقد أوصلت الكثافة اللغوية الى أمداء مستحيلة إلا في الشعر . وقد قال غوته انه بذل لها « عناية غير محقة » بالتأكيد . لكن هذا يليق بمسرحية عن شاعر ، فنان واسطته هي الأداة المألوفة للتواصل بين الناس . ان الصراع المأساوي يعلو هنا من سوء تفاهم حـول الأنماط المتعددة للغة ، حيث يرى الشاعر أن « أصغر إغاظة تتضخم بدقائق قليلة لتصير موضوعة لسوفوكليس . »

غير أن (إفيجيني من تاوريس) ، ١٧٨٧ هي التي استفـادت اكثر من غيرها من احتكاكه بالآثار القديمة . ومع ذلك ، كان شيللر محقاً في وصفها بأنها

« حديثة ولا إغريقية على نحو مدهش . » انها ، مثل (تاسو) تعالج مشاكل التواصل ، القوة التي لاتدرك في الكلمات لحظة تنطلق في العالم ، الوجه المزدوج للغة الذي يخفي بقدر ما يكشف ، الحقيقة التي ليس ضدها مجرد الكذب الصريح وانما إخفاء الذات . لكنها تعالج أيضاً قدرة الانسان على تحرير نفسه من أساطيره عبر تبينها كامتدادات للاوعيه الخاص ، وقدرته على تحطيم قيد الأحداث الذي يقرر له حاضره عبر اعادة توجيه بصيرته . ان النهاية التوفيقية ، التي تمحلها يوريبيديس في « الواسطة الربانية » ، تأتي هنا مع الفجاءة الظاهرة لبصيرة جديدة : فالكلمات التي ينطق بها الموحى قابلة لتفسير مختلف . وفي طباق تنجزه المسرحية بين القيم الإغريقية والمسيحية ، تقدم هذه المسرحية أرفع انجاز لإنسانية القرن الثامن عشر ، في رفعها للفيزيائي الى مستوى الروحي عبر تقمص إفيجيني للأخت الربانية ، ديانا .

أما أهم نتاج غنائي للرحلة الإيطالية فهو (المراثي الرومانية) التي كتبها بين ١٧٨٨ ـــ ٨٩، ونشرها عام ١٧٩٣ . هذه القصائد الوثنية ، البالغةالتحضر، فريدة في اية لغة حديثة ، بجمالها التشكيلي وحسيتها الطليقة ، وبمزجها للرقة الشبقية مع حس متفاغم بالتراث الثقافي . ان الأم الحقيقية لهذه المراثي ليست حبيبة رومانية عابرة وانما كرستيانه فولبيوس ، ابنة موظف متواضع اتخذه غوته نديماً له في منزله بعد عودته مباشرة من ايطاليا ، في نيسان ١٧٨٨ ، لقد أنجبت كرستيانه له عدة أطفال ، لكنه لم يتخذها زوجة حتى عام ١٨٠٦، عندما هدد الغزو الفرنسي كلا الحياة والملكية ، فاضطر المتمرد الى الامتثال لضوابط المجتمع .

لقد ادخلت الرحلة الايطالية الأولى في ذهن غوته انه لم يخلق رساماً ، رغم كل اهتمامه وموهبته . انه لم يتمكن من السيطرة على أدواته الى حد تمكينه من جعلها تعبر عن الأعمق في شعوره . لكن انشغاله الدائم بالفنون البصرية ترك علامات لاتمحى على عمله الأدبي والعلمي ، واعطى دقة اضافية الى مقالاته

النقدية والعلمية والجمالية . كذلك جعلته هذه الرحلة يصرف النظر نهائياً عن واجباته الادارية ويكرس نفسه نهائياً لحرفة الأدب والعلم .

الثورة الفرنسية

لم تأت الزيارة الثانية ايطاليا عام ١٧٩٠ ، بغير الخيبة ، والقلق المتصاعد بفعل الأحداث الثورية في العالم الخارجي . وفي ١٧٩٢ رافق غوته الدوق في حملته الفاجعة داخل فرنسا ، وكان حاضرا في معركة (فالمي) ، وكتب عن تجاربه هناك كتابين مايزالان جديرين بالقراءة : (المعركة في فرنسا) و (حصارات حول مينتز) . لكنه لم يتمكن من تنفيذ واقع الثورة الطاغي في قصائد إلا بعد ان هدات تلك الثورة . انها ماتزال تشكل خلفية معالجته الهومرية لمشكلة اللاجئين في خالدته : (هرمان ودوروثي) ، ١٧٩٧ . وهي ايضاً تملأ لوحة (الابنة الطبيعية) بكاملها ، ١٨٠٤ . ان هذا العمل الذي لم يكتمل هو حساب غوته النهائي مع أعظم حدث في حياته . فتحت برودة كما لها الشكلي يضطرم اهتمام عميق بالظواهر الثورية ، وبدور الموت والدمار في إدامة اشكال الحياه الطبيعية والاجتماعية والثقافية .

شيللر والمثال الكلاسيكي

بعد العودة من ايطاليا وجد غوته نفسه في عزلة انسانية وروحية . غير أن هذه العزلة تحللت بنمو صداقته مع شيللر . فقد قبل دعوة رسمية للاسهام في مجلة جديدة : Die Hoven (١٧٩٥ — ٩٧) اثر رسالة شيللر التي صارت الآن مشهورة ، في ٢٣ آب ١٧٩٤ ، والتي لخص فيها وجود غوته كله ببصيرة رائعة . لقد بدا له أن هنا يوجد التجسيد الحرفي للشاعر الساذج — ولكن الساذج بوعي ، المتحرك من الشعور الى التأمل ، ثم المرجع ذلك التأمل الى

الشعور ثانية ، ومفاهيم العقل الى مدركات الحواس . ان هذا القبول بطراز من انتفكير مختلف عما لدى شيللر (الميال الى تجريد اكثر) هو الذي مكنهما من هذه الصداقة الشهيرة المثمرة . ان المجلدات الأربعة التي تملؤها مراسلاتهما تقدم تغلغلاً مدهشاً في سيرورات الخلق الفني الى جانب كونها تعليقاً لا يقدر بثمن على المثل والانجازات التي حفلت بها أعظم فترة في الأدب الالماني . وان بعض الأعمال التي كتبها غوته خلال السنوات القليلة التالية هي تجسيدات للمثال الكلاسيكي الذي اعتنقـــاه . (هرمـــان ودوروثي) مثلاً ، التي هي بين أعظم مؤلفاته ، تجسد محاولته « لتقديم اليونان من الداخل » . ويقول انه فيهـــا « قد عزل الانســـاني الصرف عما هـــو خَبَث . » وباستثنـــاء البطـــل والبطلة ، فالشخصيات كلها نمطية ، ولا أسماء لها إلابمعنى رمزي، غير انها ، كشخصيات (الأوديسية) ، تنتصر للسلام والوطن والقيم المنزلية . علـــى ان هذه القيـــم ، كما هي الحال دائماً في أعمال غوته ، ليست آمنة تماماً ، وتحتاج باستمرار لان تستتبت بفعل جهود الانسان كيما يكون إنساناً وانسانياً . وفي فصل هيلينا من (فاوست ، القسم الثاني) ، [الذي كتب عام ١٨٠٠ ونشر منفصلاً عام ١٨٢٧، ثم مع القسم الثاني كل عام ١٨٣٢] التقط الروح الإغريقية بنجاح بالغ جعل حتى النقاد المتمكنين يرون انه لو ترجم الفصل الى الإغريقية الأتيكية لظن دونمـــا ارتياب انه نثرة من المسرح الاثيني .

وكانت ملحمة لم تكتمل ، (اخيليس)، آخر محاولة له لأن « يكون إغريقياً بحسب طرازه الخاص . » اما الأعمال الاخرى في هذه الفترة ، فتنسجم مـــع اعتقاد شيللر المتنامي ان المستقبل الوحيد للأدب في عالم تقتنصه الجبرية والتحيز يكمن في إغلاق تنسكي للعالم الشعري بإدخال صريح للأساليب الرمزية . وفي (بعثة فلهلم مايستر المسرحية) ، التي اكتشفت عام ١٩١٠ ، يبرز اتفاق الشاعرين في الراي على أن للفن دوراً خاصاً يؤديه في خلق بشر افضل ومواطنين افضل . وهكذا امتزجت الواقعية القصصية بالتجريد ؟ والتشخيص صار خاضعاً لدلالة

كلية شعرية ، رغم حدثه النفسانية ، وتبرر قول غوته أن روايته « رمزية من أولها الى آخرها » ، بفعل احتوائها على أشخاص غامضين طاغين مثل هاربر وميبون في مجتمع معاصر .

وكان شيللر ايضاً من حو لافكار غوته باتجاه استكمال (فاوست) ، والتقط الصعوبات التي تضمنها التوفيق بـين هذا « الانشاء البربري » والمثال الكلاسيكي ، في مزج الجدية الواضحة « للفكرة » مع عنصر « اللعب » الذي هو اشرط الضروري لفن المستقبل . وبإلحـاحه على مشـاكل كهذه ألهم غوته لـ « الافتتاحية في السماء . » ولكن ، على الرغم من اشارات كهذه ، مازال العالم « الاستهلال القصصي على المسرح » في (فاوست) ، وكذلك الإطار الفلسفي يصر على قراءة (فاوست ، القسم الأول) ، ١٨٠٨ ، كقصة حب دمغت كاتبها بصفة الرومنتيكية ، وذلك لأن الشجن الذي لا يطاق في مأساة الفتاة غرتشن لم يكن قد لاقى مكانه المناسب في مأساة الانسان الغربي .

وقد القى غوته وشيللر باللائمة على جمهور غير مثقف لفشل مجلتهما التي حاولا فيها نشر آرائهما ومثلهما في الفن والأدب . وقد ردا على منتقديهما بمجموعة انشودات رائعة كتباها كلا على حدة .

علاقة غوته بالرومنتيكين

بوفاة شيللر عام ١٨٠٥ أحس غوته أنه فقد « نصف وجـوده » وكتب تحية وداع رائعة لصديقه العظيم : « اختتامية لجرس شيللر . » وقد خفف من توحده الفكري تخفيفاً لابأس به علاقات جديدة نشأت بينه وبين مدرسة جديدة من ارومنتيكيين كانت تزدهر حينـذاك في يينا . لقـد كان بينهمـا الكثـير من المشتركات . وكان فردريش فون شليغل قد بدأ سيرته الأدبية بكتاب يمجد فيه الثقافة الإغريقية ، ومضى الى امتداح الشرق كقمة للفكر والشعر الرومنتيكيين . وكان تمثل أخيه فيلهلم للشكل والوزن لصيقاً بما يحبه غوته ، الـذي لم يكن

لا مبالياً بامتداحه لـ (فلهلم مايستر) ، ولا بوصف نوفاليس له بأنه « نائب الوصي على الشعر في الأرض . » وقد وجد في بيتينا برنتانو ـ ابنة حبيبته القديمة ـ تجاوباً حاراً مع عبقريته وانسانيته . ومع أن غوته نمى على الرومنتيكيين كونهم « مواهب قسرية » ، مع انه نعى ايضاً اتجاهاتهم التعميمية وادمانهم التسليمي على كل ما هو من العصور الوسطى ، ومحاولاتهم تغمية الأجناس الأدبية وخلط الحدود بين الفن والحياة ، فقد ظل منفتحاً للكثير من حماساتهم، بل وترك نفسه تتحرك باتجاه اهتمام جديد بالمعمار القوطي . وفي (أوشاج مختارة)(١) استلهم الكثير من مادة موضوعته الأساسية من انصرافهم التام الى « جانب الليل من الطبيعية . » الى عالم الحيوان ، والى الأوشاج المغنطيسية التي تشد الكائنات البشرية احدها الى الآخر مثلما تنشد العناصر في العالم الكيميائي .

لكن هذه الرواية لا تعني ابداً استسلاماً خرافياً لقوى الطبيعة وما فوق الطبيعية ، أو نبذاً دونياً للمسؤولية الأخلاقية ، او دفاعاً عن الحب الحر الذي دعا شليغل اليه في (لوسينده) . فالنكبة تتأتى حتماً من التفسير التعسفي للعلامات والأمارات ، والبطلة تلج درباً من النكران الذاتي يدنيها من القداسة ، والزواج يطرح بواقعية قاسية « كطبات بين المستحيلات » يبقى مع ذلك « بداية الحضارة و ونهايتها » . وقد تلقى الرومنتيكيون درساً في السلوك الاجتماعي هنا، وفي الشكل الفني . اما السرد فيتتابعبحيادية هادئة ، وتحمل القيم الكلاسيكية، من تشكيل وضبط وتناسق ، على لب الموضوع ، الذي هو مثير للعاطفة الى درجة غير معقولة .

وكان الرمنتيكيون في ترجماتهم ـ الرومنتيكية ترجمات ، كما أعلن كليمنس برنتانو ـ يفتتحون كنوز العالم ، وكان الأدب العالمي قد غدا واحداً من اعز المفاهيم عند غوته . وكما قال ، فان هدف هذا الأدب هو التقدم بالحضارة عبر تشجيع التفاهم والاحترام المتبادلين ، سواء بالترجمة او بالنقد ، أو بمزج تراثات ادبية مختلفة . وان اثنتين من أعظم انشوداته تحتفيان بمزاوجة الشرقوالغرب .

ان (الديوان الغربي الشرقي) كتاب عن الحب بكل مجاليه — الرقيق ، العابث ، الحسي ، الساخر، الحكيم ، الشبق — التي تضيئها خاصية Geist : العقل؛ الروح ، النباهة ، التي رآها في الشعر الفارسي عاطفة مسيطرة . وكانت .ية الهامة الحية هذه المرة ماريانه ، الزوجة الشابة لصديقه فون فيليمر ، ولعلها الحب الأكمل والأكثر ارواء في حياته ، بامتزاجها الروحي السياب معه الذي مكنها من أن تمد يدها لتخط شيئاً في صميم بعض قصائد هذا الديوان .

العقد الأخير

لكن الرؤية العالمية لشاعر مسن لم تجد فقط تعبيراً في التواصل السابق مع الماضي . ففي اعوامه الاخيرة وجد غوته نفسه شخصية عالمية ، وصارت فايمار مكة جذبت اليها تياراً مستديماً من الحجاج ، من العالمين القديم والجديد . ان ما قيل عن تصلبه وتحفظه تجاه الغزوات اليومية لمنزله ، يضمحل امام شهادة الذين احتفى بهم بحرارة وتفهم ، وفضول لا يرتوي نحو ما كان يجري في العالم الخارجي ، الى جانب انفتاح ثابت للحاضر والمستقبل . هذا كله يظهر بأوضح ما يكون في (سنوات الترحال عند فهلهم مايستر) ، ١٨٢١ — ٢٩ ، بالتزامها بالتقدم الاجتماعي والتكنولوجي . (كان أعظم ما تمنى أن يراه شق قناتي السويس وبناما) . صحيح أنه كان في أواخر عمره معتزلاً . لكن الاعتزال لم يعن سلبية من أي نوع أو استسلاماً للوضع القائم . إنه قبول متزايد للحدود التي تفرضها الحياة وصراع المصالح والمقدرات . وان الغياب الظاهري للشكل في هذه الرواية يعكس الازدواج في معانيها .

كذلك ينعى على (فاوست) أنها بلا شكل . غير ان النقد المعاصر قد بدأ يكتشف قانونها الشكلي . ثمة رتل من العناصر الغنائية ، والملحمية ، والدرامية، والأوبريتية ، و « الباليهية » ، ومن الأوزان الشعرية المعروفة كلها ، ومن الاساليب التي تتراوح بين المأساة الإغريقية ، عبر أدب الأسرار الوسيط ، فالحدوتة البراقة ، وقناع عصر النهضة ، وكوميديا الفن ، وتحسسات المسرح

الانكليزي ، الى الكشكول الحديث . هذا كله يفترض محاولة متعمدة لجعل هذه الصنائع المتنوعة اداة لتعليق ثقافي ، أكثر منه فشلاً في خلق شكل متسق خاص به . وان المضمون ليؤكد على هذا التفسير . فغوته يستلهم مصادر ثقافية جسيمة ولا عد لها : اللاهوتي ، الاسطوري ، الفلسفي ، السياسي ،الاقتصادي، العلمي ، الجمالي ، الموسيقي ، الادبي ــ للجزاين ، الاول الواقعي ، والثاني الرمزي . واذا كانت مغازلة فاوست لهلينا في « مجمع الأوهام الكلاسيكي الرومانيكي » تتوج بتعليمها المباهج غير المألوفة للشعر الموزون ، فإن غوايته للفتاة غرتشن مؤسسة بقوة فيتراث من الصوفية الشبقية يعود في أصوله الى نشيد الأنشاد . لقد صارت اسطورة فاوست هنا واسطة لتعليق بالغ الجدية وبالغ السخرية على تراثنا الثقافي ، يقدم الينا ليس عبر تصوير تاريخي بل كدرامات ذات امكانات متنوعة تتواجد في الحضارةالغربية، رغم انتتطور فاوست يعتبر تراجعياً في التاريخ : من القرن الثامن عشر الى السادس عشر ، فعبر العصور الوسطى ، الى العتق الكلاسيكي ، الى اصول الحياة ، فالى ما وراء ذلك باتجاه « الأمهات » اللواتي هن الينبوع اللازمني لأشكال الكينونة الذي يلغي التسلسل الزمني التاريخي .

ان فاوست هذا ، بعكس خالقه ، هو النموذج الأصيل للانسان الغربي . ان فيه روحين متحاربتين داخل صدره ، وذاتاً تتساءل بلا هوادة . بالنسبة للقرن التاسع عشر ، يبدو نضاله العنيد امراً جيداً بحد ذاته . وبالنسبة لجيل صدمته الشكوك في التقدم وقيمة الفعل ، فإن النتائج الفاجعة لمحاولته تجريب « خير الانسانية كلها وشرها » تبدو أوسع من اية « رسالة يتضمنها خطاب ، بحيث ان خلاصه النهائي يصير بالتالي موضع شك . لقد اغوت روحه مفيستو فيليس (الشيطان) ببذل اقصى جهوده كي يغفيه في الكسل . وان القبول به على هذا النحو لا يعني التغاضي عن الشر الذي قادته اليه تلك الروح . فقبل صدور حكم انساني على روحه الضالة الخاطئة ، ينبغي ان يدخل في الحسبان مزيج من الحكمة الانسانية والمعاناة الانسانية ، البراءة الانسانية والتجربة الانسانية .

وحتماً ، ليس ثمة واحدة من نهايات غوته التوفيقية تزيح دمغة المأساة عن الكتاب نفسه ، الا في (إفيجيني) .

كلمة اخـــيرة

في رسالة الى رالف وولدو إمرسون، تنبأ توماس كارلايل بأن يوماً سيجيء، وعندها « ستجد أن غوته هذا ، الكيس المشمس ، قد قنّع في داخله أسى نبوياً شبيهاً بمالدانتي . » ومنذ الحرب العالمية الثانية قامت محاولات عديدة لاستبدال صورة التفاؤلي بصورة الارتيابي المعذب . كل صورة بمفردها ليست كافية . مع أن احكم على هذا النحو او ذاك شبه مستحيل عندما يتمكن كاتب من واسطة تعبيره الى درجة يصير حتى نثره فيها عصياً على الترجمة . كذلك كانت غير كافية مقولة ت.س. إليوت ان غوته كان حكيماً اكثر منه شاعراً . فحتى بطلة فرتر عرف أن حقائق الوجود لا يمكن ان تلتقط عبر إما/او. ومن المؤكد ان حقيقة غوته ستراوغ اية محـــاولة كهذه . فإذا كان ارتيـــاباً ، وغالباً ما كان ، فانه ارتيابي آمل . لقد تغرس عميقاً في الهوة ، لكنه اكد بإصرار على الحياة والنور . لقد عاش الحياة بكل امتلائها ، وعلى كـــل صعيد ، ولكن ليس على حساب فضائل الحضارة . وظـــل على صلة لصيقة بغنى العقل اللاواعي ، لكنه سفح عليه ضوء التأمل دون أن يدمر عفوية سيروراته . كان ملتزماً تماماً بمغامرة العلم ، كما يليق بإبن حقيقي لعصر التنوير ، لكنه وقف بتهيب واحتـــرام أمام سر الكون . لم يكون غوته نظاماً فكرياً . كان نافذ الصبر تجاه عقم الاحتطاب المنطقي وتضخمات الميتافيزيقا ، مع انه اقر بدينه لعدد من الفلاسفة ، وبينهم (كانت) . غير انه لايمكن تعريفه حتى هنا . فالحقيقة بالنسبة له لم تكمن في التسوية بل عناق التناقضات . انه شيء آخر غير المتعبد ، أو الصوفي ، أو دون جوان ، أو الشاعر ، انه الذي حاول بأقصى امكاناته ان يصل الى أرفع صورة للانسان الوسط المحسوس . ولعل هذا هو ما احس به نابليون عندما التقاه في (إرفورت) ، وفاه بكلمته الشهيرة : « هوذا انسان ! » .

غوته في وقائع حياته*

إعداد: بيتر برنر — ترجمة: عيسى فتوح

١٧٤٩ ٢٨ آب: ولادة يوهان فولفغانغ فون غوته في فرانكفورت على نهر الماين من ابوين هما: يوهانس غوته، وكاترينا اليزابث.

١٧٥٠ ٧ كانون الاول: ولادة كورنيليا اخت غوته.

١٧٥٢ــ ٥٥ مواظبته على مدرسة الحضانة.

١٧٥٩ من كانون الثاني حتى شباط ١٧٦٣: احتلال «ثوران» قائد الفرقة الفرنسية ــ التي جاءت لتساعد النمسا على بروسيا ــ بيت غوته.

١٧٦٤ ٣ نيسان: تتويج جوزيف الثاني امبراطورا على الامبراطورية الرومانية المقدسة.

١٧٦٥ من تشرين الاول حتى آب ١٧٦٨: دراسة في لايبزغ، وصداقة مع انيت شونكوبف، ابنة صاحب الفندق الذي كان يتناول فيه طعامه، ومع بريش، وأوزر، وكتابة اشعار وقطع تمثيلية (اغان الى انيت).

---

* بمناسبة الذكرى المئة والخمسين لوفاته.

١٧٦٨ تموز : مرض شديد .
٢٨ آب : مغادرة لايبزغ .
من ايلول حتى آذار ١٧٧٠ : مرض ونقاهة في فرانكفورت ، واتصال بسوزانا كاترينا فون كليتنبرغ .

١٧٧٠ من نيسان حتى آب ١٧٧١ : دراسة في ستراسبورغ .
من أيلول حتى نيسان ١٧٧١ : هردر[1] في ستراسبورغ .
تشرين الأول : أول زيارة لزيزنهايم ، وتعارف بفريديريكا بريون (قصائد لفريديريكا بريون)

١٧٧١ ٦ آب : درجة الليسانس في القانون .
منتصف آب : العودة الى فرانكفورت .
نهاية آب : قبوله كمحام في هيئة المحلفين بفرانكفورت .
(في يوم شكسبير . تاريخ غوتفريد فون برليشنغن) .

١٧٧٢ كانون الثاني ـ شباط : تعارف بمرك[2] ، وجماعة دارمشتات التأثرية.
أيار ـ ايلول : التمرن على الأعمال القضائية في محكمة فتسلار .
التعرف على شارلوت بوف .
(في الهندسة المعمارية الألمانية) .

١٧٧٣ (الكونشرتو الدرامية . رسالة من باستور . آلهة أبطال وفيلاند) .

١٧٧٣ ـ ٧٥ : (فاوست . بروميثوس . محمد) .

١٧٧٤ تموز ـ آب : رحلة على طول نهري اللان والراين مع لافاتر وبازيدوف.
زيارة للأخوين يا كوبي في دوسلدورف .

١٧٧٤ كانون الأول : في فرانكفورت ، أول لقاء مع الأمير كارل أوغست دوق فايمار . (آلام فرتر . كلافيغو . كلاودين فون فيللا بيللا . اليهودي التائه) .

١٧٧٥ نيسان : خطبة ليلي شوينمان .
أيار ـــ تموز : أول رحلة الى سويسرة .
أيلول وتشرين الأول : دعوة الدوق كارل أوغست له لزيارة فايمار .
الخريف : فك خطبةليلي شوينمان .
(ستيللا . أغاني ليلي . الشروع بايغمونت) .
٣٠ تشرين الأول : مغادرة فرانكفورت .
٧ تشرين الثاني : الوصول الى فايمـــار .
تشرين الثاني : أول لقاء بشارلوت فون شتاين .

١٧٧٦ كانون الثاني ـــ شباط : قراره بأن يبقى مدة أطول في فايمار .
آذار ـــ نيسان : رحلة الى لايبزغ .
نيسان : انشغال غوته ببيت الحديقة طوال وقته ، وحياته هناك حتى حزيران ١٧٨٢ .

١١ حزيران : دخوله الخدمة المدنية في فايمـــار ، وتعيينه عضـــوا في مجلس الشورى .

تشرين الأول : انتقال هردر الى فايمار كمراقب عـــام .
تشرين الثاني : العهد اليه بادارة مناجم الميناو ، واستئناف تشغيلها بعد أن كانت معطلـــة .
كانون الأول : رحلة الى لايبزغ وفورليتز .
(قصائد للسيدة فون شتاين ، وبروسبرينا) .

١٧٧٦ والسنوات التالية : انهماكه بادارة الفنون الجميلة ، ولاسيما المسرح والتمثيل في بلاط فايمار .

١٧٧٧ ٨ حزيران : موت أخت غوته .
أيلول ـــ تشرين الأول : في آيزرناخ وفارتبورغ .

كانون الأول : رحلة في الهارتس .
(ليلا . انتصار الحساسية . الشروع بكتابة مهمة فيلهلم ميستر المسرحية . رحلة الشتاء في الهارتس) .

١٧٧٨ ايار : رحلة مع الدوق كارل اوغست الى برلين وبوتسدام .
(حدود الانسانية) .

١٧٧٩ كانون الثاني : اضطلاع غوته بادارة الحرب وقطع الطرق . رحلات متعددة في الدوقيـة .
شباط ــ آذار : (ايفيغينيا في توريس) .
أيلول : تعيينه في مجلس الشورى .
أيلول حتى كانون الثاني ١٧٨٠ : رحلة ثانية الى سويسرة مع الدوق كارل أوغست .
(اغنية الأرواح فوق المياه . ييرى وبيتلي) .

١٧٨٠ بدء غوته بمتابعة دراسات علم المعادن .
الشروع بكتابة (توركواتو تاسو) .

١٧٨١ صيف هذه السنة والسنوات التالية : مشاركة غوته في حياة البلاط في تيفورت .
تشرين الثاني حتى كانون الثاني ١٧٨٢ : محاضرات عن علم التشريح في أكاديمية فايمار للفنـون .
(الصيادة . البينـور) .

١٧٨٢ آذار ــ نيسان : رحلات ديبلوماسية الى بلاطات ثورينغيا .
٢٥ أيار : موت والد غوته .
٢ حزيران : انتقال غوته الى بيت فراونبلان .

٣ حزيران : تسلم غوته بـــراءة الشرف التي منحه اياها الامبراطور جوزيف الثـــاني .
كانون الأول حتى كانون الثاني ١٧٨٣ : رحلة الى ديسو ولايبزغ .

١٧٨٣ أيلول ــ تشرين الأول : رحلة ثانية الى الهارتس وغوتنفن وكاسل . (الالهي) .

١٧٨٤ ٢٤ شباط : غوته يفتتح منجماً جديدا في الميناو .
آذار : اكتشاف عظم ما بين الفكين في الانسان .
آب ــ أيلول : رحلة مع الدوق كارل اوغست الى برونزويك . رحلة ثالثة الى الهارتس مع جورج كراوس .
(فطنة . محتال وانتقام . الأسرار) .

١٧٨٥ متابعة غوته للدراسات النباتية .
حزيران ــ آب : في كارلسبـــاد .
تشرين الثاني حتى ربيع ١٧٨٦ : التردد على الميناو وبينا فترات قصيرة.
انهاء (مهمة فيلهلم ميستر المسرحية) .

١٧٨٦ تموز ــ آب : في كارلسبـــاد .
٣ أيلول : مغادرة كارلسباد سرا الى ايطاليا .
٢٨ أيلول حتى ١٤ تشرين الأول : في البندقية .
٢٩ تشرين الأول : الوصول الى روما .
نظم مسرحية (ايفيغينيا) شعرا .

١٧٨٧ شباط ــ حزيران : رحلة الى نابولي وصقلية .
آذار : غوته يكتشف مبادىء النبتة البدائية في حديقة النباتات بمدينة بالرمـــو .

١٧٨٧ و ١٧٨٨ : الانتهاء من (ايغمونت) والتخطيط لـ (ناوسيكا)
العمل في (فاوست وتوركواتو تاسو) .

١٧٨٨ ٢٣ نيسان : مغادرة رومـــا .
١٨ حزيران : العودة الى فايمار .
حزيران : اعفاؤه من جميع الخدمات الحكومية ، ما عدا ادارة مناجم الميناو . اضطلاعه في السنوات التالية بمهمة ادارة العلوم في الدوقية والمؤسسات الفنية .
تموز : علاقته بكريستيان فولبيوس .
١٧ ايلول : أول لقاء بالشاعر شيللر(٢) في رودولشتات .
(اشجان رومانية) .

١٧٨٩ ايلول ـــ تشرين الأول : رحلة الى آشرسليبن والهارتس .
٢٥ كانون الأول : مولد أوغست بن غوته .
الانتهاء من (توركواتو تاسو) .

١٧٩٠ آذار ـــ حزيران : رحلة الى البندقية .
نيسان : اكتشاف الحلقات التطورية بين الفقرة والجمجمة .
تموز ـــ تشرين الأول : رحلة الى معسكر الحقل البروسي في سيليزيا وكراكاو وتسنتسوخاو .
البدء بدراسة نظرية الألوان .
(النباتات الممسوخة . قصائد فينيسية قصيرة . طباعة فاوست .قطعة)

١٧٩١ كانون الثاني : تعيينه مديرا لمسرح بلاط فايمار .
(صانع الأعجوبة العظيمة . اسهامات في البصريات)

١٧٩٢ آب ـــ تشرين الأول : اشتراك غوته في الحملة الفرنسية كعضو في حاشية الدوق كارل أوغست .

٢٠ أيلول : ضرب فالمي بالمدافع .
تشرين الثاني ـ كانون الأول : زيارته لفريديريك هنريك ياكوبي مي دوسلدورف ، والاميرة غاليتسين في مينستر .

١٧٩٣ أيار ـ تموز : مراقب لحصار ماينتس .
(الثعلب رينار) .

١٧٩٤ والسنوات التالية : تردد غوته على يينا فتـرات قصيرة ، واتصالات عديدة بين الدوائر العلمية هناك . انشغال كثير بالدراسات العلمية ، واهتمام خاص بالتطور ونظرية الألوان .

١٧٩٥ تموز ـ آب : في كارلسبـاد .
(حكاية الجن . البدء بالكسينيات(٤)) .

١٧٩٦ الانتهاء من (تدرب فيلهلم ميستر) .
(هرمان ودوروثيا . ترجمة سيرة بنفنوتو سيلليني بقلمه) .

١٧٩٧ آب ـ تشرين الثاني : رحلة ثالثة الى سويسرة .
آب : زيارته فرانكفورت ورؤيته والدتـه لآخـر مـرة .
كانون الأول : تعيينه مشرفاً على المكتبة ومجموعة المسكوكات في فايمار .

١٧٩٨ ١٢ تشرين الأول : افتتاح مسرح بلاط فايمار من جديد بمسرحية « مخيم حقل وولنشتاين » .

١٧٩٩ المعرض الأول لأصدقاء فايمار للفنـون .
كانون الأول : انتقال شيللر من يينا الى فايمار .
(آخيل . البدء بكتابة البنت الطبيعية . ترجمة رواية « محمد »لفولتير) .

١٨٠٠ نيسان ـ أيار : رحلة مع الدوق كارل أوغست الى لايبزغ وديسو .

(العمل بمشاهد هيلين في الجزء الثاني من فاوست . ترجمة «تانغريد» لفولتير) .

١٨٠١ كانون الثاني : هجوم مرض الحميراء .
حزيران ـ آب : رحلة الى بيرمونت ، وغوتنغن ، وكاسل .

١٨٠٢ كانون الثاني ـ حزيران : فترات قصيرة في يينا .
شباط : زيارة تسيلر الأولى لفايمار .
٢٦ حزيران : افتتاح المسرح الجديد في لاوخشتيت .
انفاق غوته كثيرا من الوقت هناك أثناء الصيف .

١٨٠٣ آب : رحلة الى لاوخشتيت ، وهاله ، وميرسبرغ ، وناومبرغ .
ايلول : ريمر يصبح معلماً خصوصياً لابن غوته .
تشرين الثاني : تعيين غوته مديرا للمؤسسات العلمية في جامعة يينا .
الانتهاء من كتابة (البنت الطبيعية) .

١٨٠٤ آب ـ ايلول : في لاوخشتيت وهاله .
١٣ ايلول : تعيينه اكبر مستشار في البلاط .
(وينكلمان وعمره) .

١٨٠٥ كانون الثاني ـ شباط : معاناته من هجوم مغص كلوي .
٩ أيار : موت شيللر .
تموز ـ ايلول : عودته الى لاوخشتيت .
آب : رحلة الى ماغديبرغ ، وهالبرشتات .
(النشيد الختامي الى شيللر . الجرس) .

١٨٠٦ ١٣ نيسان : انهاء الجزء الأول من فاوست .
حزيران ـ آب : في كارلسباد .

١٤ أيلول : معركة في يينا . احتلال فرنسا لفايمار .
١٩ أيلول زواجه الشرعي من كريستيان فولبيوس بعد سبعة عشر عاما من حياته معها (مسخ الحيوانات) .

١٨٠٧ ١٠ نيسان : وفاة آنا آماليا سيدة دوقية فايمار ، ووالدة الامير اوغست .
ايار ــ أيلول : في كارلسباد .
تشرين الثاني ــ كانون الأول : زيارات الى فرومانس في يينا . معرفته بمنشن هرتسليب .
(قصيدة من ١٤ بيتاً . البدء بكتابة رحلات فيلهلم ميستر) .

١٨٠٨ ايار ــ ايلول: في كارلسباد ، وفراتسنباد .
١٣ أيلول : وفاة والــدة غوته .
٢ تشرين الأول : اجتماع بنابليون في ايرفورت . متابعة محادثات في فايمار في ٦ و ١٠ تشرين الأول .
(باندورا) .

١٨٠٩ (الأنساب المختارة . عمل في نظرية الألوان) .

١٨١٠ ايار ــ أيلول : في كارلسباد ، وتبليتس ، ودريسدن .
الانتهاء من (نظرية الألوان . فيليب هاكرت) .
نشر أعمال غوته في ثلاثة عشر مجلدا « بدءا من ١٨٠٦ » .

١٨١١ ايار ــ حزيران : في كارلسباد مع كريستيان وريمر .
(الشعر والحقيقة ــ الجزء الأول) .

١٨١٢ ايار ــ أيلول : في كارلسباد وتبليتس .
لقاءات مع لودفيك فان بيتهوفن، والامبراطورة ماريا لودفيكا في النمسا.
(الشعر والحقيقة ــ الجزء الثـاني) .

١٨١٣ ٢٠ كانون الثاني : وفاة فيلاند .
نيسان ــ آب : في تبليتس .
١٦ ــ ١٩ تشرين الأول : معركة في لايبزغ .
(الشعر والحقيقة الجزء الثالث) .

١٨١٤ أيار ــ حزيران : في بادبيركا قرب فايمار .
تموز ــ تشرين الأول : رحلة الى منطقتي الراين والماين . لقاء مع ماريان فون فيلمر . زيارات للأخوين بويسري في هايدلبرغ .
١٦ آب : اشتراك في احتفال القديس روخوس في بنغن .
(ديــوان الشرق والغرب) .

١٨١٥ شباط : زاكسن ــ فايمار ــ ايزنباخ تصبح دوقية كبير تحكم مؤتمر فيينا .
أيار ــ تشرين الأول : رحلة ثانية الى منطقتي الراين والماين .
آخر تموز : رحلة من ناساو الى كولونيا مع البارونة فون شتاين .
٢٦ أيلول : آخر لقاء مع ماريان فون فيلمر في هايدلبرغ .
١٢ كانون الأول : جميع مؤسسات الدوقية الفنية والعلمية توضع تحت ادارة غوته ، ويعين وزير دولـــة .
(ديوان الشرق والغرب . كسينين الأليف) .

١٨١٦ ٦ حزيران : وفاة كريستيان .
تموز ــ أيلول : في بادتينيشتيت .
(ديوان الشرق والغرب . الرحلة الايطالية ــ الجزءان الاول والثاني . نشرة دورية عن الفن والعاديات حتى ١٨٣٢) .

١٨١٧ آذار ــ آب ، تشرين الثــاني ــ كانون الأول : التــردد على يينا من حــين لآخــر .

١٣ نيسان : استقالته من ادارة مسرح البلاط .
١٧ حزيران : زواج أوغست فون غوته من أوتيلي فون بوكفيش .
تشرين الأول : تعيين غوته مشرفاً على توحيد المكتبات في يينا .
(أسرار أورفيوس . تاريخ دراساتي النباتية) .
(النشرة التي تهتم بالعلوم عامة وعلم الهيئة خاصة ـ حتى ١٨٢٤) .

١٨١٨ ٩ نيسان : ولادة فالتر حفيد غوته الأول .
تموز ـ ايلول : في كارلسباد .

١٨١٩ آب ـ أيلول : في كارلسباد .
(الانتهاء من ديوان الشرق والغرب ، ونشر أعمال غوته في عشرين مجلدا ـ بدءا من ١٨١٥) .

١٨٢٠ نيسان ـ أيار : في كارلسباد .
الصيف والخريف : في يينا .
١٨ أيلول : ولادة ولفغانغ حفيد غوته الثاني .
(العمل في (رحلات فيلهلم ميستر) .

١٨٢١ تموز ـ ايلول : في مارينباد وايغر . أول لقاء مع أولريكا فون ليفتسو .

١٨٢٢ حزيران ـ آب : في مارينباد وايغر .
الانتهاء من (الحملة الفرنسية) .

١٨٢٣ شباط ـ آذار : التهاب التامور .
١٠ حزيران : زيارة ايكرمان الأولى لغوته .
تموز ـ ايلول : في مارينباد ، وايغر ، وكارلسباد .
(مرثاة مارينباد) .
تشرين الثاني : معاناته الحادة من سعال تشنجي .

١٨٢٤ الاستعداد لطبع كتابه (مراسلات مع شيللر) .

١٨٢٥ شباط : استئناف العمل في (فاوست) ـ الجزء الثاني .
٢١ شباط : حريق في مسرح فايمار .
٧ تشرين الثاني : الاحتفال بالذكرى السنوية الخمسين لوصول غوته الى فايمار .

١٨٢٦ الانتهاء من كتابة مشهد هيلين في (فاوست) . نوفيللا .

١٨٢٧ ٦ كانون الثاني وفاة شارلوت فون شتاين .
٢٩ تشرين الأول : ولادة آلما حفيدة غوته .

١٨٢٨ ١٤ حزيران : وفاة الدوق كارل أوغست .
تموز ـ أيلول : اعتكاف غوته في دورنمبرغ .

١٨٢٩ كانون الثاني : تمثيل الجزء الأول من فاوست في برونسفيك .
الانتهاء من (رحلات فيلهلم ميستر . الرحلة الايطالية . الاقامة الثانية في روما .

١٨٣٠ ١٤ شباط : وفاة الدوقة لويز زوجة الامير كارل .
١٠ تشرين الثاني : استلام غوته أنباء وفاة ابنه في روما في ٢٦ تشرين الأول .
معاناته من نزيف دموي في آخر تشرين الثاني .

(الشعر والحقيقة ـ الجزء الرابع . استكمال أعمال غوته واعادة طبعها في اكثر من اربعين مجلداً ـ بدءا من ١٨٢٧) . أكثر من عشرين مجلدا من أعمال غوته ظهر بعد وفاته بين ١٨٣٢ ـ ١٨٤٢ .

١٨٣١ ٢٢ تموز : الانتهاء من كتابة الجزء الثاني من فاوست .
٢٨ آب : آخر عيد ميلاد قضاه غوته في الميناو .

١٨٣٢ ١٦ آذار : مرض غوته الأخير .
٢٢ آذار : موت غوته .

ملاحظـة :

تواريخ اعمال غوته تدل على الأوقات التي بدأ بكتابتها ، الا اذا اشير الى غـير ذلـك .

الحواشـي

(١) هردر : شاعر المانى لقيه غوته في ستراسبورغ أثناء دراسته للحقوق ، ولازمه ملازمة التلميذ المخلص ، وكان هردر قد اشتهر بمؤلفات اصول الادب ، واخذ يبث في غوته تعاليمه التي يدين بها ، وهو الذي وجه غوته نحو الادب القومي والشعر القومي كما يبدو في التوراة ، واشعار هوميروس ، واوسيان ، وشكسبير ، وارشده الى ان اول واجب على الشاعر الالماني ان يلتمس الالهام من الروح الجرمانية ، ممثلة بتاريخ المانيا .

(٢) مرك : اديب وناقد الماني من النوع الذي يشحذ ولايقطع ، وكان له اتصال متين بكثير من كبار الكتاب والشعراء ، وكانت نصائحه لهم عامة ولغوته خاصة ، باعثة على زيادة الانتاج وتحسينه ، وقد تعرف اليه غوته عقب عودته من ستراسبورغ ، وكانت بينهما مودة متينة ولو انها فترت قليلا فيما بعد .

(٣) شيللر : شاعر الماني كبير ، واستاذ التاريخ في جامعة « يينا » ، لقيهغوته بعد سماعه محاضرة عن النبات في دارجمعية التاريخ الطبيعي في يينا ، ومنذ ذلك العهد توثقت عرى الصداقة بينهما ، وازدادت صداقتهما النادرة قوة على مر السنين ، على الرغم من الفوارق بينهمافي السن ، والمكانة الاجتماعية ، والمزاج ، والطبيعية ، والصحة ، والاحوال المادية .. وكان كل منهما يقدر مزايا الاخر ويعجب بمواهبه ، ويعتقد بان لديه رسالة جليلة يجب ان يؤديها للعالم ، ولم تستطع محاولات حاشية فايمار ان توغر صدر غوته على صديقه الحميم ، بل زادته اعتقادا بان وجود شيللر امر لازم لوجوده هو ، ولذلك خانه صبره ، واستولى عليهالجزع حينما علم بوفاته في ايار ١٨٠٥ ولم يتجاوز السادسة والاربعين من عمره .

(٤) الكسينيات : رباعيات شعرية كان غوته وشيللر ينشرانها في مجلتهما الادبية المشتركة في نقد المعاصرين .

★ أشكر الدكتور يوسف سمارة الذي تفضل بضبط أسماء الأعلام والأمكنة كمـا تلفظ باللغـة الالمانيـة .

محتوى العـدد

الموزعون

سورية : المؤسسة العامة للتوزيع ـ دمشق

الجزائر : الشركة الوطنية للنشر والتوزيع

تونس : الشركة التونسية للتوزيع

الأردن : وكالة التوزيع الأردنية ـ رجاء العيسى

بقية الأقطار العربية: الشركة العربية للتوزيع ـ بيروت

الاشتراك السنوي

في الجمهورية العربية السورية :

■ للأفراد والدوائر الرسمية ٢٤ ل.س

في البلاد العربية :

■ البريد العادي ٣٦ ل.س

في البلاد الاجنبية :

■ البريد العادي ٦٠ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي

الاشتراك يرسل حوالة بريدية أو شيكا أو يدفع نقدا الى محاسب اتحاد الكتّاب العرب

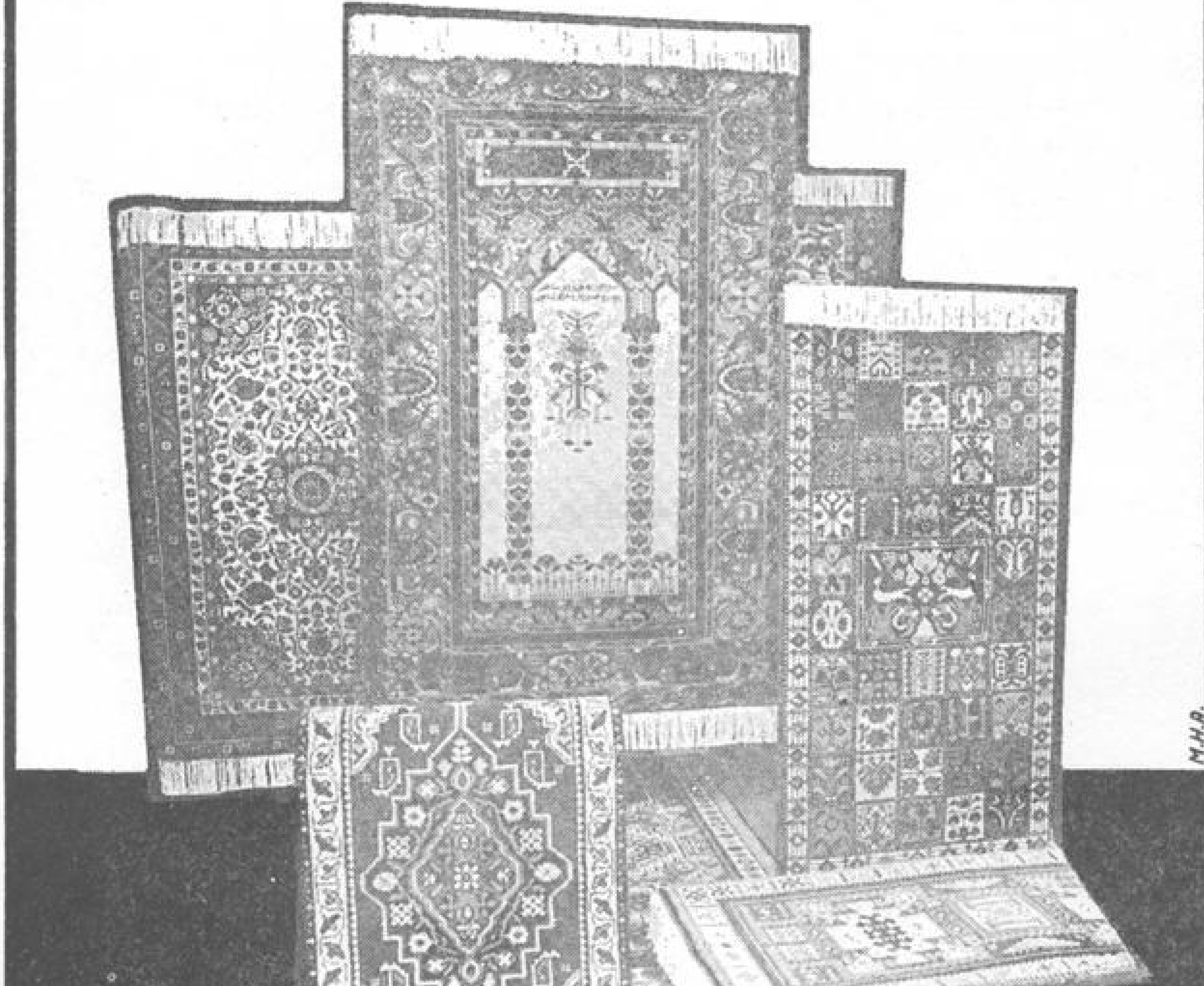
سعر العدد

سورية ٧٠٠ق.س ـ لبنان ٧٠٠ق.ل ـ الكويت ١١٠٠ فلس ـ أبوظبي ١١ درهم ـ دبي ١١ درهم ـ الخليج العربي ١١ درهم ـ الاردن ٧٠٠ فلس ـ قطر ١١ ريال ـ البحرين ١١٠٠ فلس ـ عدن ١١٠٠ ـ السعودية ١١ ريال ـ ليبيا ١١٠٠ مليم ـ تونس ١١٠٠ مليم ـ المغرب ١١ درهم ـ الجزائر ١١ دينار ـ السودان ١١٠٠ مليم ـ العراق ٧٠٠ فلس ـ مصر العربية ٧٠٠ مليم .

طبع في مطبعة الكاتب العربي ـ دمشق ـ هاتف ١١٩٧٢٨ ـ ٢٢٣٧٥٢

السجاد السوري

سجاد آلي من الصوف الصافي بالرسوم الشرقية والعجمية



إنتاج :

الشركة العامة لصنع السجاد بدمشق

قدم - حوش بلاس - هاتف ٨٨٠١٠٠

منشورات اتحاد الكتاب العرب

مطبعة الكاتب العربي — دمشق